د. رمضان بسطاويسي محمد

علم الجمال
لدى مدرسة فرانكفورت

أدورنو نموذجاً

1903 - 1969

المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع

علم الجمال

لدى مدرسة فرانكفورت

الطبعة الأولى

1418هـ - 1998م

المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع

بيروت - الحمراء - شارع اميل اده - بناية سلام - ص.ب: 113/6311 لبنان
هاتف: 791123/4 / 802428(01) - 220924(03) - فاكس: 603654(01)
المصيطبة - شارع بارودي - بناية طاهر - هاتف: 311310 - 301030(01)

إهداء...

إلى جابر عصفور

الذي علمني معنى المشروع العلمي

مقدمة

لماذا يتم تقديم فلسفة تيودور أدورنو باللغة العربية الآن؟، وهل هي جزء من تقديم الفكر الغربي كما هو، دون دراسة نقدية له، وما هي فلسفته الجمالية ورؤاه الاستطيقية، التي تجعلنا نفرد له كتاباً؟، وهل تقديمه وتحليل فلسفته، يعني تبني مقولاته وفلسفته كما هي جرياً وراء السياق الثقافي العربي الذي يجعل من ذاته صدى لهذه الكتابات الغربية، التي تنشأ نتيجة لطرح أسئلة مغايرة، لتلك التي يطرحها الواقع الثقافي العربي؟.

أسئلة كثيرة تطرح نفسها عند تقديم أول كتاب باللغة العربية عن فيلسوف معاصر من مدرسة فرانكفورت التي تميزت بنزعتها النقدية للمجتمع، وللأنظمة السياسية، وللفرد. فالنقد ـ بمفهومه البناء ـ هو أداتها لتجاوز الحالة الراهنة للانسان المعاصر، التي صنعها واقع يعتمد في بنيته الأساسية على «التسلط» في أشكال النفسية (سيطرة المرء على ذاته)، وأشكاله السياسية (تراتب السلطة من مستوياتها الدنيا إلى مستوياتها العليا، ممثلة في أنظمة الحكم والادارة والتكنوقراط)، وأشكاله الاقتصادية (الممثلة في سيطرة الشركات متعددة الجنسية، عابرة القارات لتصدير صورة الحياة إلى الأفراد التي تعتمد في إنتاجها على منتجاتها، ليتسنى لها توزيع انتاجها الاستهلاكي) هذه الشركات التي تستخدم أدوات الاتصال، والأقمار الصناعية في تقديم معلومات عن الحياة ـ في جوانبها المختلفة ـ التي تتفق مع مفهومها عن العالم، التي أعادت صياغة القيم لدى الفرد من خلال استخدامها للمعلومات والالحاح على التأثير على الفرد من خلال تكنولوجيا الاتصال.
الأمر الذي جعل الإنسان المعاصر محاصراً، لا سيما ذلك الذي يعيش في المدينة المعاصرة، لأنه كلما قل الاتصال الإعلامي، كان تأثير هذه الشركات أقل في تصدير مفهوم للحياة اليومية وللحرية الإنسانية، يتبناه المرء دون أن

يدري، فلا يفاضل بين صور الحياة المتاحة التي تساعده في إنتاج ذاته على نحو خلاق، وإنما يختار دون وعي الحياة التي تجعل من غايتها الحصول على المنتجات الاستهلاكية، فيبيع الإنسان - عن طواعية - عمره وجهده لمن يعطي أكثر من المال اللازم لشراء هذه المنتجات.. وأصبحت التعاسة مرادفة لعدم ملكية هذه الأدوات، وبالتالي تضاءلت أسئلة الوجود الملحة، التي كانت مطروحة على العقل البشري في القرن التاسع عشر، والنصف الأول من القرن العشرين، وأصبحت الأسئلة المثارة، كيف يمكن الحصول على هذه المنتجات بأقل جهد، وبأقصر وقت، وتسابقت الشركات في تطوير وتحديث منتجاتها من أجل ضمان ملاحقة الإنسان لهذه الأشكال المبهرة. هذه النزعة التسلطية، استخدمت العلوم الإنسانية مثل علم النفس والإجتماع والفلسفة والطب النفسي وغيرها من العلوم كأداة لتنفيذ مخططها التسويقي، الذي يتجاوز سوق بلد واحد إلى قارات بكاملها، مما أدى إلى تراجع الطابع النقدي والجذري لهذه العلوم، لأنه ببساطة يتم الإنفاق الاقتصادي على المشروعات البحثية لهذه العلوم من خلال هذه الشركات التي تطلب عمل دراسات وأبحاث نفسية واجتماعية واقتصادية لترويج منتجاتها، ونتيجة لسيادة المفهوم الوضعي للعلم، وسيادة التكنولوجيا وهي أيديولوجيا العصر الحاضر، أصبحت هذه العلوم أدوات في خدمة التكنولوجيا والسلطة التي يتم تصديرها إلى كل البلاد، لتوفير الوقت والجهد، وليس من أجل حل مشكلات الإنسان مع البيئة أو أنظمة الحكم، وحقوق الإنسان، والأبعاد الروحية للانسان.

ولم يعد متاحاً نقد النظام الاقتصادي في المجتمع المعاصر، أو نقد الحكم، إلا من خلال المؤسسات المستقلة، ومن خلال فاعلية الفيلسوف أو الباحث الخاصة، فالمناخ العام للعصر يطبع كل شيء بسماته، ويدفعه إلى الطريق المعد سلفاً، لكن نفي هذه الأشكال المعاصرة، ومقاومة هذه الهيمنة لم يعد متاحاً إلا من خلال الفن، الذي يخرج بطبيعته عن أسر المجتمع، وبالتالي فهو - أي الفن - الوجود الأصيل الذي يخرجنا عن دائرة التسلط، ولا يخضع للهيمنة والسيطرة التي تحكم بآلياتها - العنكبوتية - الحياة المعاصرة.. فالفنان يجعل من الغائب حاضراً في عمله الفني، الغائب من

القيم الجمالية والدينية والروحية والحسية، التي لم يعد مشروعاً لها البقاء في منظومة الاستهلاك / الاقتصاد المعاصرة، ولهذا كان اهتمام أدورنو بالفن، كأمل أخير للخروج من ربقة هذا الاحكام الذي تمارسه أجهزة الاتصال على وعي الإنسان، وتدفعه إلى الدوران في فلك الاستهلاك، والحياة التي تخضع لها. . الفن عند أدورنو بهذا المعنى هو جدل سلبي Negative Dialectic، يهدف إلى سلب الطابع المقدس الذي أضفاه الإنسان على الواقع، فأفقده حريته، فالإنسان المعاصر صنع أوثانه الجديدة، التي تتمثل في طموحاته الضيقة، لامتلاك الحياة، من خلال امتلاك المال، والأدوات الاستهلاكية والعقارات، ولم يعد يبحث عن «المعنى» في الحياة، أو جوهر الوجود، الذي يجعله يتواصل مع الكون، ويترابط عضوياً عبر جسده بالطبيعة، وأصبح في عرف الطب النفسي ـ الذي استخدم على نحو مضلل ـ إن من يخرج عن الصيغة العامة للحياة الاستهلاكية، ويرفضها هو إنسان رافض للحياة، وغير متكيف، ونهباً لتصنيف جديد للأمراض النفسية والعقلية، رغم أنه يدعو لقيم جديدة للحياة، ويسعى لنفي وتجاوز الحالة الراهنة، ويدفع ثمن هذا التوتر والقلق على مصيره الشخصي ومصير الإنسانية، وبدأت شركات الأدوية في إنتاج وترويج مهدئات، تزيل التوتر والقلق الخلاق، ليتم تدجين الإنسان بلا رجعة في هذه القيم المعاصرة، ويصبح الحديث عن الأبعاد الروحية للانسان نوعاً من التخلف والخرافة، لأنه حلت محلها هذه المفاهيم، وأصبح الفن هو المجال الوحيد، المتاح له رفض هذه الحياة المعاصرة، وهدم أوثانها، والسعي لاكتشاف المعنى المطمور وراء هذه القشرة الخارجية.

والمدينة العربية في بلدان العالم العربي متشابهة مع المدينة في الغرب، لأنها تبنت هذا النمط من الحياة، الذي يعبر عن نفسه في نمط من العلاقات تتمثل في أوقات العمل واللقاء غير المباشر عبر أجهزة الاتصال، وأصبح اللقاء الحي المباشر مفتقداً في زحمة الوقت ـ وهو يساوي العمر ـ المشغول بتحقيق المكاسب المادية والمعنوية المباشرة، ولذلك فليس هنالك فارق كبير بين العواصم في الشرق والغرب، فكلاهما يمثل مركزاً، على الأطراف الداخلية التي تتبعه من الناحية السياسية والاقتصادية وتحاكي صورة الواقع المعاش، وبالتالي فتناول مثل هذه القضايا لدى فيلسوف معاصر، قام في

الأساس بتقديم نقده للغرب، يصلح لتقديم ذات النقد في مجتمعاتنا العربية، مع إدراك الفروق الجوهرية في الينابيع والجذور الثقافية المختلفة بين هنا، وهناك، والتقاط التشابه في آليات التعامل اليومي والاتصال وأنظمة التبادل السلعي بين الأفراد.

صحيح أن جذور التبعية بين المدينتين مرتبط بغياب خصوصية الابداع لأشكال الحياة في العمارة، وانتاج الأدوات مثلاً، ونظام الحكم المرتبط بالوعي الثقافي والسياسي، مما جعل المدينة العربية مرتبطة بالمدينة الغربية في الشكل الخارجي، مما جعل الإنسان العربي يزداد حدة شعوره بالاغتراب، بين اختياراته لأشكال حياتية تتنافى مع جذوره الثقافية، فالمشكلات الداخلية واحدة، نتيجة لتبني شكل خارجي واحد. ولهذا فإن الغرب تنبه لخطورة الثقافة الجذرية لجغرافيا الأطراف، فبدأ يقاومها، ويربط بينها وبين التخلف، ليصور - لنا - أن مصدر ذلك التخلف هو هذه الثقافات التي ترقد في الذاكرة، وهذا لكي يهدم الهوية، ويجعل مراكز الاستقطاب واحدة، من خلال أجهزة الاتصال، التي تسلب العمر، ليتراكم الوقت في لغة أخرى، واهتمامات أخرى. . . .

ومع غياب مشروع استراتيجي في التعليم والتنمية. . فكيف يمكن أن نتصور صورة الأجيال المقبلة، التي تنمحي ملامحها الثقافية، لتصبح أداة في خدمة المشروع «الآخر»، ما دام هناك غياب لمشروع «الأنا» في تصور الحياة. . .

إن الأمر لم يقتصر على نقد المجتمع، أو نظام الحكم، وإنما نقد العقل ذاته، وقد بدأت محاولات وضع «العقل» الإنساني موضع النقد مع كانط، ثم بلغت أوجها في الفكر المعاصر لدى فلاسفة مدرسة فرانكفورت في ألمانيا، وسبقتها محاولات جورج لوكاتش في المجر حين أصدر كتابه «تحطيم العقل»، ويقصد به العقل الغربي الذي تحول إلى أداة للسيطرة والهيمنة ليس على العالم الثالث فحسب، وإنما للهيمنة على حركة الإنسان الأوروبي، وبدلاً من أن تصبح غاية العقل هي الاكتشاف، والابتكار، وقراءة الطبيعة، تحقيقاً لحياة أفضل، أصبح العقل أداة في يد الشركات الاستهلاكية التي تروج لمنتجاتها وتستخدم وسائل الاتصال في نزع الطابع التحرري

للانسان، ليدور في دائرة جهنمية من المطامع الفردية التي نمتها هذه الأجهزة.. وبالتالي فإن أي نقد للحياة المعاصرة، وما يكتنفها من سمات ذات طابع تدميري للانسان وقيمه الروحية، كان لا بد لهذا النقد أن يمتد للعقل الإنساني نفسه، من العقل الأداة، للعقل التبريري، ثم للعقل التواصلي، وهي الصيغة المقترحة للعقل، إذا أراد أن يسترد دوره في الحياة الانسانية بشكل خلاق. ذلك لأن العقل بصورته الراهنة، تحول إلى أسطورة باردة، الكل يطيعها، ومن يخرج عنها، هو متخلف خارج العصر والتاريخ، هذا العقل، الذي لا يهتم باكتشاف الأعماق، وإنما نبذ التخيل، واهتم بالكم وبالتكنولوجيا فحسب، التي تهتم في إدراكها للأمور على الأعداد والمقادير المتصلة والمنفصلة هو صورة من صور السلطة السائدة.

وهذا يعني أن العقل ليس مفهوماً مجرداً، أو تصوراً واحداً، وإنما هو تعبير عن الوعي التاريخي، والأيديولوجيا ـ مصالح المنتجين والمستهلكين ـ قد تم صياغته في صور مختلفة منذ عصر التنوير، والعقل بهذا المعنى ليس بعداً تاريخياً فحسب، وإنما جغرافياً أيضاً، فالعقل لدى كل أمة يعبر عن نفسه في مؤسسات الاتصال بين النخبة الحاكمة والجماهير، فالعقل بهذا المعنى، ليس تصوراً خارج التاريخ، وإنما آليات وأولويات في الترتيب، تميز كل أمة عن غيرها، وهذا الترتيب لأوليات العقل، يجعل الخلاف ينشأ بين الأمم حول الحدود، ومفهوم الحدود ـ هنا ـ يتسع ليشمل الحدود السياسية والاجتماعية والعقائدية والمصالح العامة.. ولا يمكن فهم عقل أي أمة إلا من خلال فهم آليات الترتيب الداخلي لأولوياتها وإلا ستبدو لنا اللحظات التاريخية والسلوك الحضاري للأمة التي تختلف عنا، وكأنها ضرباً من الجنون، ولا نملك التعليل له... ولذلك لا بد من هذا الفهم الداخلي لعقل الأمة الذي يتيح لنا فهم مشروعها في التاريخ، وغاياتها، واستخدامها للعقل كأداة ذات أبعاد معرفية وأنطولوجية واجتماعية لتحقيق ذلك، وقد يحدث أن يستعير عقل أمة ما أولويات وترتيب عقل أمة أخرى، فتنشأ ازدواجية، واغتراب بين وعيها بالعالم، وواقعها الذي تعيش فيه، والعقل يعبر عن نفسه هنا، في المناهج، لأنها تجسد حركية العقل، وصيرورته في الوجود، وحين يتبنى الباحث العربي منهجاً غربياً، تنشأ الغربة بين المنهج

والموضوع المدروس، بالاضافة إلى أن المنهج هو حامل لأبعاد معرفية وأيديولوجية لطبقات اجتماعية حققت وضعاً معيناً في التاريخ، ولذلك فإن تجليات المنهج، تجعل الباحث يتبنى ـ دون وعي ـ قضايا وموضوعات لم تخطر له على بال، ويصبح مسؤولاً عن مواقف لم يصنعها، بل ويدافع عن ثقافة لا ينتمي إليها...

لهذا كانت هنالك أهمية بالغة للنقد الذاتي الذي يجب أن يمارسه عقل أي أمة، لأن هذا النقد يتيح للأمة الوجود، وفهم موقعها من خريطة العقول المتعاصرة في الزمان، المتصارعة في المصالح، وبالتالي فإن الحديث عن حياد العقل وموضوعيته وهم، يصدره من يريد أن يصدر الينا صورة للحياة التي يريد منا أن نتبناها، ويُثبّت الواقع على ما هو عليه، لضمان استقرار مصالحه، وإذا تجاوزنا التحليل النظري إلى التحليل التطبيقي، سنجد أن إسرائيل تنتمي للغرب، لأنها تدور في إطار عقل واحد، هو العقل الغربي ومصالحه، وبالتالي فإن آليات التبادل والاحالة متوافقة، في حين أن العقل العربي حين يغفل هذا الارتباط، فإنه يغفل جانباً حيوياً من وقائع العقل، فما يبدو منطقياً لهم، لا يبدو كذلك بالنسبة للعقل العربي، لأن الطابع المنطقي لديهم يتحدد في توافق المصالح، وليس في توافق الفكرة والسلوك وإتساقها مع قيم ما، والتعارض بين العقل الاسرائيلي والعقل العربي قائم في عدم اعتراف العقل الاسرائيلي الذي ينتمي للكل الأوروبي بالمصالح العربية، وأولوياتها في عقلنا، بل ويصدر لنا ترتيبات وأولويات أخرى، لا نلبث أن نتبناها.. ونتبنى مصالحهم، وبالتالي نجعل من العقل الاسرائيلي في مرتبة أسمى، تسمح بعرض آلياته الحركية، فنتحرك كما يريد هو، وليس وفقاً لما نريد نحن...

العقل في صيرورته الاجتماعية، هي وحدة استراتيجية تتضمن التعدد، والعقل العربي لم يتوصل على المستوى الاقليمي والقومي إلى صيغة للتواصل الفعال الداخلي والخارجي ومن ثم نشأت الحيرة والتردد وأصبح السلوك العربي لا يمكن التنبؤ به.. لأنه لا يزال موقع الهوية متردد بين القمة والقاع، بينما لا تغيب هذه الهوية لدى عقل الآخر، الذي يجاهر بصراعاته الداخلية، بينما يخجل العقل العربي أن يخرج الاختلاف من الداخل إلى

الخارج، فيسقط صريع العلل النفسية، فتصبح معوقاته الداخلية أعقد من معوقات الخارج.

هل يمكن القول بأن العقل الانساني واحد، لكن مصالح العقل مختلفة بحسب الموقع الاجتماعي والجغرافي، بين الأغنياء والفقراء، بين الشمال والجنوب، وإذا كان الحوار بين الشمال والجنوب لم يثمر نتيجة لسيطرة مصالح الأغنياء، فهل يثمر الحوار بين محتل الأرض، وصاحب الأرض، إلا إذا أتاح صاحب الأرض لنفسه أن ينقد عقله ومصالحه، ومؤسساته التي تعبر عنه، حتى يتسنى لنفسه أن يحرر عقله من الوعي الشقي التعس، ويعيد ترتيب أولوياته، وحين ذاك سيجبر المحتل على تغيير لغة التفاوض، لأن الهوية والوجود ستصبح موضوعاً للعقل يفرض نفسه، بدلاً من الصراخ ونزعة التطهر السائدة.

لقد تحول العقل الغربي، كما يظهر في المؤسسات، إلى عقل بارد، لم يتح للعقل الديني أن يوجد، إلا بوصفه مسؤولية فردية، ومسؤولية مضمرة لا يطالها القانون بأشكاله الوضعية، وصار الإنسان مسؤولاً عن نفسه، ولتغرق السفينة، حتى لو كانت تحمل أطفاله وذويه، فالعصر قد إقتلع كل شيء من الجذور، وصارت صورة العقل الوحيدة المتاحة، والممكن لها التواجد في الحياة السياسية هي عقل الثروة، الذي صار يملك السلطة، لأنه يملك أدوات الاتصال وأشكالها... وبالتالي يملك التأثير في الجماهير، وتضاءلت كل الجوانب الأخرى بجانب هذا العقل، ومن أجل هذا يتم تقديم أدورنو باللغة العربية، لأنه قدم هو وهوركهايمر نقداً لعقل التنوير في كتابهما المشترك الذي يحمل عنوان: جدل التنوير، في وقت تتزايد فيه الدعوة لدينا من أجل التنوير، وكأن الوعي العلمي بقضايا الواقع هو وعي مطلق غير مرتبط بشروط اجتماعية وسياسية واقتصادية، لكي يتحقق التنوير، دون أن نعي المفهوم التاريخي لمعنى التنوير، أن نواجه به التعصب والتخلف والدجماطيقية في الفكر والسلوك، أليس هذا يتطلب فهم معنى التنوير ورؤية شروط تحققه، أم هي عبارات تطلق في الهواء، وتتحول لشعارات، وبالتالي يغيب عنها المضمون الحقيقي، والتعميق التاريخي لمعنى التنوير في كل مرحلة،

وهذا هو الذي دعا أدورنو إلى تقديم نقده لعقل التنوير، من أجل نقد العقل الأوروبي نفسه.

وهذا الأمر نجده أيضاً في الدعوة للحداثة، المنتشرة في الفكر النقدي العربي والابداعي، دون أن ندرك أن الحداثة كمشروع ثقافي مرتبطة بالشرعية الدستورية، وحرية الفرد، وحق النقد المكفول للجميع، وبالتالي تصبح الحداثة فضاءً جمالياً له جذور في الواقع الاجتماعي والسياسي، ويصبح الخطاب العربي للحداثة مناقضاً لمفهوم الحداثة ذاته، ويتحول الأمر لشعار مرة أخرى. وأدورنو قد اتخذ موقفاً مناهضاً للفن الذي يدعى الحداثة، أو يرفعها كشعار، وهذا يتطلب طرح الاشكالية على نحو نقدي في إطار الثقافة الغربية، ومن ثم يمكن الاستفادة منه في سياق المناقشات الدائرة في الواقع الثقافي لدينا عن الحداثة وما بعد الحداثة... فينبغي عدم فصل الحداثة عن المشروع الاجتماعي والسياسي. وهذا موضوع لنا حديث مستفيض فيه في كتابنا القادم عن هابرماس الذي اهتم بالخطاب الفلسفي للحداثة.

ولهذا فإن تقديم جماليات أدورنو تكشف لنا عن البعد الآخر في الثقافة الغربية، أو تقدم لنا ثقافة الظل في الغرب، لأن الغرب ليس ثقافة واحدة، وإنما عدة ثقافات متصارعة، وتقديم الفكر الغربي بشكل علمي، يساعدنا في عدم الانسياق وراءه، وإنما يعني قراءة قضايا الأنا من خلال الآخر... والفهم النقدي للفلسفة المعاصرة، يبعد عن المعيارية، أو دراسة الآخر من خلال مرجعية الذات، وإنما توصيف الافكار وتقديمها على نحو يساعد في فهمها وتفسيرها فيما بعد، ولا شك أن هناك قاسماً مشتركاً في معالجة قضايا مشتركة، يمكن الاستفادة منه، فلا يجب أن نقع في التوهم الذي يفترض أن هناك شرقاً وغرباً على نحو عدائي بينهما، فهذا كان وليد مرحلة، تركت جذورها في الفكر العربي المعاصر، صحيح أن الغرب يمارس تسلطه، نتيجة لأنه الأقوى، فيجعل من ثقافته الاطار المرجعي لفهم وتقنين ثقافة الشرق، وهذا توهم أيضاً من جانبه، علنا لا نقع فيه أيضاً، ما دمنا نعيبه على الآخر...

والتكريس لمفهوم الشرق والغرب يؤدي إلى مفاهيم عنصرية، تفترض سيادة طرف على آخر، ونعني تبني رؤية الآخر في فهمه للعالم...

الفصل الأول

علم الجمال لدى النظرية النقدية

مدرسة فرانكفورت

لا يمكن تناول نظرية أدورنو الجمالية، دون تحليل الأفق الجمالي الذي نشدته النظرية النقدية، بوصفه مجال الحرية المتاح في الحضارة المعاصرة، حتى تطور الأمر ليصبح الجمالي «Aesthetic» مصدراً رئيسياً من مصادر التحليل الفلسفي للحياة المعاصرة، وبعداً من أبعاد التجربة الفلسفية، لدى كل فيلسوف من فلاسفة مدرسة فرانكفورت. والبعد الجمالي يمكن أن يكون مخرجاً من الأزمة التي يعيشها الانسان في الحضارة المعاصرة، التي تتسم بالهيمنة والتسلط على الفرد، وتجسدت هذه الهيمنة في الآليات الاجتماعية والاقتصادية الراهنة.

ولن نكرر هنا، ما نشر مراراً عن النظرية النقدية وكيف تكونت؟، وما هي أهم أفكارها الفلسفية، فهناك إحالة في نهاية هذا الفصل للمصادر التي تؤرخ النظرية النقدية مثل مارتن جاي M. Jay، وزيما P.V.Zima[1]

(1) Jay, M,: The Dialectical Imagination A history of the Frankfort School and the Institute of Social Research, 1923- 1950 (Boston: Little Brown and Co, 1973).
أنظر الفصل الأول والثاني من هذا الكتاب، حيث قدم المؤلف دراسة تاريخية لكيفية نشوء هذه المدرسة، وأهم أعلامها، وأفكارها الرئيسية، والكتاب وثيقة هامة، لأن ماكس هوركهايمر قام بتقديمه، وهو من أبرز مؤسسيها، وهذا يعني اعتماده ما جاء فيه من الناحية التوثيقية، لاسيما أن كثيراً من أعضاء المدرسة تثار حولهم علامات استفهام عديدة، نتيجة لانحدارهم من أصل يهودي، رغم تفكيرهم العلماني وانتمائهم لليبرالية الألمانية، لكن شعورهم بالاضطهاد عمق العداء لديهم ضد النازية.
ويتكون الكتاب من مقدمة وثمانية فصول، قدم في الفصل الأول دراسة عن كيفية نشأة معهد =

بالاضافة إلى الكتب العربية التي تناولت هذه الظاهرة، وسبق لي الاشارة اليها في متن بحثي عن الأسس الفلسفية لنظرية أدورنو الجمالية[1]، فما يهمنا هنا، هو تحليل للرؤى الجمالية للنظرية النقدية التي ساهمت في تأسيس نظرية أدورنو الجمالية، فكثير من أفكاره الجمالية هي امتداد لأفكار سابقة لدى والتر بنيامين، W. Benjamin وهربرت ماركيوز H. Marcuse وماكس هوركهايمر M. Horkheimer وجورج لوكاتش G. Luckacs وغيرهم من الفلاسفة الذين تحاوروا مع النظرية النقدية، كما كانت الآراء الفلسفية للنظرية الجمالية رد فعل لما هو مطروح في الساحة الثقافية. فلا يمكن إنكار أثر لوكاتش على النظرية النقدية بشكل عام، والنظرية الجمالية لدى أدورنو بشكل خاص حتى إن أدورنو يتخذ نفس الموقف الذي اتخذه لوكاتش من الحداثة[2] ويتبنى نفس الأسباب الفلسفية والاجتماعية أيضاً التي جعلته يتخذ موقفاً برفض شكلاً من أشكال الحداثة في الفن.

= العلوم الاجتماعية في جامعة فرانكفورت، وعرض للسنوات الأولى في بداية نشاط المعهد، ثم قدم في الفصل الثاني الأصول التكوينية للنظرية النقدية في تاريخ الفكر الفلسفي، وكيف أنهم استفادوا من تاريخ النقد في الفكر الفلسفي لا سيما لدى كانط، ونيتشه. وفي الفصل الثالث يقدم المؤلف إجابة على سؤال: كيف استفادوا من التحليل النفسي في بحوثهم الاجتماعية والفلسفية، وفي الفصل الرابع يقدم تحليلاً للدراسات الأولى للمعهد عن السلطة. وفي الفصل الخامس يعرض لوجهة نظر المعهد لظاهرة النازية، التي اضطرت أعضاء المعهد إلى الهجرة من ألمانيا، وفي الفصل السادس يقدم المؤلف فصلاً هاماً عن النظرية الجمالية ونقد ثقافة الجماهير، أو ثقافة رجل الشارع، Mass Culture، وفي الفصل السابع يبرز المؤلف نزول أعضاء المعهد للعمل الميداني لاختبار تحليلاتهم النظرية ـ ابتداء من عام 1940، وفي الفصل الثامن: نحو فلسفة للتاريخ، نقد التنوير. وكما هو واضح من استعراض عناوين الكتاب، فهو هام للغاية، ولاسيما أن به بيليوجرافية وافية لأعمال مدرسة فرانكفورت وما كتب عنهم.

ـ بيير زيما: النقد الاجتماعي: نحو علم اجتماع للنص الأدبي. ترجمة: عايدة لطفي. مراجعة: د. أمينة رشيد، د. سيد البحراوي، دار الفكر، الطبعة الأولى ـ القاهرة 1991.

(1) رمضان بسطاويسي: الأسس الفلسفية لنظرية أدورنو الجمالية. مجلة ألف. الجامعة الأمريكية بالقاهرة، العدد العاشر 1990 ص 110 ـ 133. ولم أكرر هذا البحث هنا، لأن هدفه كان التعريف وتقديم فكر أدورنو.

(2) رمضان بسطاويسي: علم الجمال لدى جورج لوكاتش.
الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1991، ص 163 وما بعدها.

فهذا الفصل أشبه ما يكون بتحليل للعصر الجمالي، الذي نمت فيه أفكار أدورنو، وتأثر بها وأثر فيها. . . وتداخلت معها رؤاه سواء بالسلب أو الإيجاب.

العصر الجمالي

أهم ما يميز هذا القرن في الفكر الفلسفي إهتمامه بالبعد الجمالي في التجربة الانسانية المعاصرة، بوصفه أفقاً جديداً للانسان، وتنوعت الاتجاهات الجمالية على نحو غير مسبوق في الفكر الفلسفي، فلم يعد البعد الجمالي أحد أبعاد التجربة الفلسفية للمفكر، وتأتي في ذيل اهتماماته كتطبيق لمنهجه العام في مجال الفن والخبرة الجمالية، وإنما نجد بعض المفكرين يصبغون فلسفتهم كلها بصبغة جمالية، وظهرت صورة الفيلسوف المشارك في الحياة الثقافية لمجتمعه، ناقداً أو محللاً للأعمال الفنية والأدبية، ونجد هذا لدى مارتن هيدجر، وچورج لوكاتش، وكروتشه وديوي وهابرماس وغيرهم من الفلاسفة المعاصرين على اختلاف اتجاهاتهم. . . ولذلك فإن اهتمام أدورنو بالنظرية الجمالية هو تعبير عن المناخ العام، وروح العصر التي ترى في الفن خلاصاً من آسر النظام الاجتماعي والسياسي الذي لم يعد محققاً لآمال الانسان في حياة سوية تلبي حاجاته الروحية والعقلية والوجدانية. . . فإذا كانت الفترة من نهاية القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين، نطلق عليها عصر الأيديولوجيا[1]، التي كانت سائدة في كتابات المفكرين، كأداة للتحليل والنقد، فإن العصر الجمالي هو الصورة التي حلت محل الأيديولوجيا، التي انتهى عصرها، وصارت نوعاً من التفكير التبسيطي الذي يختزل علاقات الموضوع المدروس في عناصر محددة، ويقوم على افتراض مسبق. وهذا ما حاولت مدرسة فرانكفورت تجنبه وتوجيه النقد إليه[2].

---

(1) أنظر في تفصيل ذلك الدراسة الهامة التي قدمها كارل مانهايم: الايديولوجيا والطوبائية، ترجمة د. عبد الجليل الطاهر ـ مطبعة الارشاد ـ جامعة بغداد 1968، وكذلك دراسة كارل بوبر: بؤس الايديولوجيا، نقد مبدأ الأنماط في التطور التاريخي ترجمة عبد الحميد صبره. دار الساقي بيروت 1992.

(2) هربرت ماركيوز: البعد الجمالي نحو نقد للنظرية الجمالية الماركسية، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت 1982 ص 8.

ولا بد أن نشير إلى الاتجاهات الجمالية في القرن العشرين، التي خلقت مناخاً عاماً يمكن أن نطلق عليه العصر الجمالي.

ولا يمكن اختصار جماليات القرن العشرين وتصنيفها في عدة أتجاهات محددة، لأن تعدد وجهات النظر وتعقدها يجعل من الصعب أن نحدد قائمة واضحة بعلم الجمال في القرن العشرين، وهذا مرتبط بتحليل الاتجاهات الفلسفية المعاصرة التي تندرج تحتها هذه الرؤى الجمالية. لكن يمكن أن نحدد إتجاهين رئيسيين في علم الجمال المعاصر، الاتجاه الأول يميل نحو دراسة جماليات الشكل الفني باعتباره العنصر الرئيسي في العمل الفني، ويطلق على هذا الاتجاه «الجمالية العلمية» لأنه يحاول البحث في تقنيات الشكل والتكنيك والأسلوب، والأدوات الوسيطة في الفن، مثل اللغة، ويمكن تمييزها داخل كل اهتمام بعنصر من العناصر السابقة إتجاهاً متميزاً، مثل «السيموطيقيا» التي تحلل الظاهرة الفنية باعتبارها نظاماً من العلامات، يعبر عن الأفكار ومن مؤسسيه بيرس ودي سوسير. وهذه الاتجاهات اللغوية تأكد وجودها بعد تطور علم اللغة بشكل يتيح استحداث أدوات جديدة لباحث البنية اللغوية، تمكنه من تحليل الظاهرة الجمالية في الأدب.

أما الاتجاه الثاني فنجده يتمثل في الميل نحو الذاتية في تفسير مشكلات العمل الفني، وهي التي تستلهم أعمال كانط وشيلنج وشوبنهاور في تفسير العمل الفني.

وإلى جانب هذين الاتجاهين الأساسيين تتفرع اتجاهات كثيرة، منها علم الاجتماع الجمالي، الذي يرجع علم الجمال كعلم وضعي نفسره من خلال السياق الثقافي والإجتماعي، ويمكنه من استخدام مناهج العلوم الانسانية، دون أن يخضع خضوعاً كاملاً لأي منها، ونلتقي في هذا الاتجاه البنيوية التي تريد أن تكون نموذجاً محتملاً للعلوم الانسانية، من خلال دراستها لتكوين البنية. وتغالي بعض الاتجاهات المعاصرة إلى الحد الذي تعتبر المبدع في بعض أشكال الفن، هو عالم الجمال الخاص به، لأنه هو وحده الذي يستطيع أن يبدأ بأثره الفني، إذ أن هذا الأثر قد وضعت قواعده بشكل كلي. وبالطبع لا يمكن إغفال اتجاهات جمالية كثيرة مثل فينومينولوجيا علم الجمال التي تهتم بتجربة القارئ أو المتلقي، وتحاول

تفسيرها وفق منهجها[1].

ومن الاتجاهات التي قدمت نقداً للفكر الجمالي السابق طوال العصور الماضية، اتجاه الجمالية الماركسية، والمقصود به تلك المدارس الفلسفية التي اتخذت من الماركسية إطاراً مرجعياً لها من الناحية المنهجية والمعرفية، وحاولت تأسيس نظرية جمالية في الماركسية، لاسيما أن ماركس وأنجلز لم يقدما سوى دراسات محدودة، وكتابات قليلة[2]. وهذا الاتجاه هو الذي جعل هربرت ماركيوز يقدم على دراسته الشهيرة «البعد الجمالي» التي قدم فيها نقداً للنظرية الجمالية الماركسية، وسوف نتناوله بالتحليل. تطور الأمر بعد ذلك من خلال هذا النقد لتقديم نظرية جمالية لدى أدورنو، وتقديم منهجاً لتحليل النصوص الأدبية، يسمى منهج البنيوية التكوينية أو التوليدية، أو علم اجتماع النص الأدبي...

وهذا الاتجاه حاول أن يقدم منهجاً اجتماعياً في دراسة الأعمال الفنية، وهذا لا يعني إقحام المجتمع في دراسة الفن، ولكن يحاول الإجابة عن مكانة المجتمع من الفن، وهل من الممكن رد الأعمال الفنية إليه؟ رغم ما بينهما من اختلاف... وما هي علاقة الفن بالايديولوجيا والجماعة البشرية واللغة، والعلوم الانسانية واليوتوبيا؟ وهذا هو موضوع كتاب أدورنو «النظرية الجمالية».

ونقطة البداية في النظرية الجمالية الماركسية تستند إلى جماليات هيجل، إذ حاول هيجل في مشروعه الجمالي أن يلم بصيرورة المجتمعات الانسانية، من خلال تحليل تفاصيل الأدوات والأعمال الفنية التي نتجت من خلال تقسيم العمل، والحياة اليومية، وتطور هذا إلى إدراك الصلة بين الأشكال الاجتماعية والأشكال الفنية، واتضح هذا في دراسته لفن الرسم الهولندي في القرن السابع عشر، فهو يرى أن أشكال الرسم الهولندي تجسد جوهر الحياة التي يعيشها البشر، وعلاقاتهم مع الطبيعة[3] وهذا ما توسع فيه

(1) راضي حكيم: فلسفة الفن عند سوزان لانجر - دائرة الشؤون الثقافية، بغداد 1986 ص 108.

(2) Dane Laing: The Marxist Theory of Art, Humanities Press, New Jersey, 1978, p. 35.

(3) Hegel: Aesthetics: Lectures on Philosophy of fine Art, Trans by. T. M. Knox, Two Volumes, Oxford University Press, 1975, p. 881, second Vol,

جورج لوكاتش في تحليلاته الفلسفية واعتبر أن الشكل هو العنصر الِاجتماعي في الفن، ورصد آليات البناء الروائي بوصفها تجسيداً لآليات التبادل في المجتمع، من خلال تحليله الفلسفي لمفهوم الانعكاس على أساس من فكرة الكلية الهيجلية، وتخلص ـ بذلك ـ من التبادل الميكانيكي بين الواقع والفن، وأتاح للفن حرية في التقاط الجوهري، وانعكاس روح العصر بالسلب أو الإيجاب في العمل الفني.

لكن الاتجاهات الجمالية تجاوزت هيجل وماركس في تحليلهما للفن، فكلاهما كان يرى ذروة الفن في الفن الإغريقي، وهذا معيار ينتمي للماضي في تفسيره لمعنى «القيمة» في الفن، ولا يستطيع إدراك العلاقة الجديدة بين الفن المعاصر، وبين الحياة الحديثة. وهذا ما نجده لدى بريشت ولوكاتش وجولدمان، وولتر بنيامين وهربرت ماركيوز وأدورنو، بل إن إنجازاتهم الرئيسية قامت على نقدهم للتصورات التي قدمها بليخانوف (1856 ـ 1918) عن الفن، فهذا النقد السلبي ساعدهم في تقديم أسئلة إيجابية عن الفن وموقعه من الحياة المعاصرة، وآفاقه المختلفة.

فلقد كان بليخانوف يرى في الأدب والفن مرآة للحياة الاجتماعية، فالنتاج الفني لديه ظواهر أو أعمال ناتجة عن علاقات اجتماعية، بل ويمكننا نقل النتاج الفني من لغة الفن إلى لغة علم الاجتماع، وهذا ما نجده لدينا في كثير من التحليلات النقدية والجمالية للأعمال الفنية، التي تخلط بين تفسيرها الايديولوجي للعمل الفني، وبين علم الاجتماع الجمالي، الذي يرى في النص ـ طبقاً لمدارسه المعاصرة ـ كوناً مستقلاً، أو بنية متجاوزة للواقع. . . ولا تحيل إليه. .

ولهذا قدم بليخانوف تمييزاً بين الحكم الجمالي بشكل عام وهدف الفن النفعي للواقع، وهو متابع لماركس في هذا لتمييزه بين التقويم الجمالي وقصدية الفن ولكن تروتسكي قدم حرية كلية للفنان، ولم يربط الفن بالآني واللحظي، وإنما ربط الفن باستشراف التجارب المستقبلية المتعددة للانسان، وبابداع الفن لصور مختلفة عن تلك التي يحياها المرء في حياته اليومية، والسبب الذي جعل تروتسكي يقدم رؤية مغايرة للفن، هو أنه كان يرى أن ديكتاتورية البروليتاريا ليست إلا مرحلة عابرة في تاريخ المجتمع، يتوصل

بعدها إلى صيغة من الديمقراطية، تمكن كل الاتجاهات من التعبير عن نفسها والمشاركة في الحياة السياسية. ولذلك حاول تروتسكي الدفاع عن حرية الابداع ضد الاستبداد الفكري الذي حول الماركسية إلى عقيدة دوجماطيقية، ورفض تبعية الفن للحزب السياسي، وبين أنه من الحماقة اعتبار الفن الجيد هو الذي يتخذ من العامل موضوعه الوحيد، أو أن نطلب من الشعراء وصف مدخنة مصنع(1).

وبين أنه لا يجب الحكم على النتاج الفني تبعاً لمبادئ الماركسية، وإنما نحكم على نتاج الابداع الفني استناداً إلى قوانينه الخاصة أي قوانين الفن.

وهكذا نشأ اتجاهان في الماركسية، نما عن تعارض بين التفسير وتقييد الفن، وقد ظهر هذا التعارض في التطبيق على مختلف حقول الفن الثقافية. فبينما لا يجد عالم الجمال الماركسي صعوبة في تطبيقه لمنهجه على الأدب، فإنه يجد صعوبة بالغة في فن الموسيقى، الذي يجعله كانط أدنى مرتبة في ترتيب الفنون، بينما يحتل لدى شوبنهاور أسمى مرتبة في تصنيفه للفنون، ذلك لأن طبيعة الموسيقى، البعيدة عن إنتاج المعنى الجاهز، تجعلها تأبى على كل تفسير سياسي*.

وهذه الصعوبة ذاتها يجدها في الفنون البصرية، مثل السينما: فكيف يمكن تفسيرها، دون الوقوف على هذه اللغة البصرية، التي تتجاوز التعليم الأيديولوجي، وتصوير الحياة واستنتاج القيمة الاجتماعية، فاللغة البصرية، مرتبطة بتقنيات المونتاج، والمشاهد التشكيلية، لا يمكن تقييدها بمفهوم مسبق، وإلا أخرجت لنا سينما ساذجة، فالمخرج مؤلف موسيقي، من خلال الصور، والفنون الأخرى. وكذلك فن التصوير، الذي لا يشتد فيه حضور الموضوع، على النحو الذي نجده في الآداب التي تعتمد على اللغة، وهي

---

(1) هنري أرفون: الجمالية الماركسية: ترجمة جهاد نعمان، منشورات عويدات، بيروت - باريس 1982 ص 25.

(*) لعل هذا الطابع الخاص للموسيقى هو الذي جعل جدانوف يطلب من الموسيقيين أن يتخلوا عن الصورية، ويهملوا السيمفونيات التي يرى أنها تفتح باباً للغموض وأن يبدعوا أوبرا وأغنيات، ولم يقترب بذلك من فهم خصوصية الوسيط الجمالي في الموسيقى.

الأداة الأعم، والأكثر دقة في التعبير الانساني، ولا تستطيع الوسائط الجمالية مثل اللون والموسيقى أن تنافسها من هذه الناحية... ولذلك فالأعمال الفنية بما فيها الأدب لديها ذلك التأمل في الأشياء المستقلة عن العقل..

ولهذا فإن العصر الجمالي في النصف الثاني من القرن العشرين ارتبط بفنون بعينها، ولم يعد مقبولاً، تقديم نظرية جمالية (استطيقية) لمجمل الخبرة الفنية، ومستوياتها، وإنما لا بد أن يكون هذا الحديث متعيناً، بمعنى أن يكون مرتبطاً بفن من الفنون. فكان من المألوف في القرون السابقة أن يقدم المفكر فلسفة جمالية «لكل» الفنون، دون أن يراعى الفروق النوعية بينها وطبيعة كل منها. وقد ساعد على ذلك المعيار القيمي المطلق الذي كان ينطلق منه المفكر، ولم يعد مقبولاً الآن ذلك، وبالتالي بدأ يظهر علم الجمال الأدبي، وعلم جمال السينما، وعلم جمال التصوير، والنحت والعمارة، والموسيقى، وهكذا، وتقدم كل استطيقا توصيفاً للخبرة الجمالية المرتبطة بهذا الفن في عناصره الثلاث، الفنان ـ العمل الفني ـ المتلقي.

ولكن البعد الذي جعل من الجمالية الماركسية مصدراً من مصادر النظرية النقدية في رؤاها الجمالية، ذلك البعد الجدلي الذي يتمثل في المنهج الذي يقيم علاقة معقدة بين النتاج الفني والحياة الانسانية، وتطوير هذه العلاقة في اتجاه يقوم على نقد النظم الشمولية ولعل الحوار الشهير بين بريخت ولوكاتش قد ساهم في تمهيد المناخ لدراسات تتجاوز البعد الواحد في إدراك الظاهرة الجمالية. فإذا كان الفكر الجمالي منذ كانط يقدم تحليلاً فلسفياً لنشاط الإنسان الجمالي كنشاط متخيل، فإن الماركسية تقدم هذا أيضاً، ولكن الفرق الجوهري بينهما أن كانط كان يتوقف عند الذات الفردية، بينما تحلل الماركسية الانتاج الانساني في سبيل تحسين شروط عالم يبحث عن إيقاعه الداخلي، وتشترك الجمالية الماركسية مع الاتجاهات السابقة في أن الفن ليس استعادة لما سبق أن شاهدناه أو تقليداً أعمى لما سبق أن وجد، بل خطة رمزية تطل على المستقبل وتكشف بالتالي عن إمكانات الانسان المبدعة، ولكن الماركسية كانت تحاول الكشف عن المعنى أو الدلالة أو المغزى من العمل الفني، بينما حاولت الاتجاهات الأخرى توصيف امكانات العمل الفني وبيان موقعه من مجمل التجربة الانسانية.

ولعل التفاوت الممكن بين التطور الاقتصادي والتطور الثقافي، هو الذي كشف قصور هذه النظرية، لأنه ينطوي على امكانية التناقض بين الإنسان والفنان، بمعنى أنه لا يمكن رد العلاقات إلى بعد واحد يتمثل في العلاقة بين البناء الفوقي الذي يتأثر بالشروط التي أتاحتها البنية التحتية. وقد استطاع جورج لوكاتش أن يتجاوز هذه الاشكالية في الجمالية الماركسية، وذلك حين أعاد صياغة قضية المضمون، التي كانت الماركسية توليها أهمية كبيرة، ورأى وحدة الشكل والمضمون هي التي ينبغي أن تبرز لتجاوز هذه الاشكاليات التي تنم عن وعي زائف، ينطلق من المجرد، وليس من الوعي الممكن، ولهذا يميز لوكاتش بين الانعكاس العلمي والانعكاس الفني، فالأول يقدم صورة تصورية للواقع، في حين يصور الأخير الواقع من خلال المخيلة، وهذا يعني أن الفن لا ينشأ إذن عن مجرد إدراك حسي بل عن إدراك حسي وقد صورته المخيلة، وبالتالي فهو صورة إيمائية، تعتمد على التمثيل الحكائي وليس التصور[1]، فكل تصوير جمالي للواقع مليء بالانفعالات، بحيث تصبح الانفعالية عنصراً مؤلفاً ضرورياً في التكوين الفني. وهذا ما استخدمه أدورنو أيضاً في تحليلاته، وعمقه بالاستعانة بالتحليل النفسي الاجتماعي.

المخيلة واليوتوبيا

إهتمت النظرية النقدية، بدراسة الخيال، وعلاقته بالواقع، بهدف فهم الإنسان من الناحية النفسية والاجتماعية، وموقع ملكة المتخيلة من البناء الإنساني الكلي وطبيعتها ومدى ارتباطها بالواقع، والإنسان في مجمل أنشطته يرتبط بالواقع، على نحو أو آخر، غير أن فرويد يشير إلى المتخيلة باعتبارها القيمة العقلية الوحيدة، التي لا تزال حرة إلى حد بعيد تجاه مبدأ الواقع[2]،

---

(1) فيصل دراج: دلالات العلاقة الروائية. مؤسسة عيبال للدراسات والنشر 1992 ص 80.
وانظر له أيضاً: الانعكاس والانعكاس الأدبي، مجلة ألف، العدد العاشر 1990 - ص 30.

(2) تلعب المتخيلة دوراً هاماً إلى أقصى حد في البنية العقلية، فهي تربط أعمق طبقات اللاشعور بأعلى نتاجات الشعور بالفن، والحلم بالواقع، وهي تحرس نماذج النوع، والأفكار الخالدة، ولكن المكبوتة للذاكرة الفردية والجمعية والصور المكبوتة للحرية. أنظر لمزيد من التفاصيل حول العلاقة بين الغرائز الجنسية والتخيل من جهة وبين غرائز الأنا =

ولكن الاعتراف بالنشاط الذي يقوم على الخيال بوصف عملية عقلية لها قوانينها الخاصة، وتخضع لنظام قيمي خاص، ليس جديداً في علم النفس، وفي الفكر الفلسفي، فلقد سبق لكانط في نقده لملكة الحكم، أن بين الاختلاف بين العقل النظري والعقل العملي من جهة وملكة الحكم من جهة ثانية، ولكن إسهام فرويد يتمثل في إبراز نشوء هذه الصيغة من صيغ الفكر، واستبعادها لمبدأ الواقع، فهذه الملكة مهمتها نسج التصورات الخيالية التي تبدأ من لعب الطفل، كنشاط حر، وتستمر إلى المراحل المتأخرة كحلم يقظة، ويلغي اعتماده على الموضوعات الواقعية، ولعل فرويد قد التقط هذا البعد من فلسفة «شيلر» حول نظريته الجمالية التي ربطت بين اللعب كنشاط جمالي وبين الحرية[1]، والمتخيلة هي أداة الانسان ضد القمع، الذي يسيطر على الإنسان من خلال الواقع، الذي يشتد حضوره في البناء المنطقي العقلي، ولذلك فإن العلاقات التي تقيمها المتخيلة مختلفة عن تلك التي يقيمها النشاط المنطقي، والتي يهمه المطابقة بينها وبين الواقع، بينما تسعى المتخيلة للتحرر من آسر العقل المنطقي الذي يخضع لعلاقات الواقع، ولهذا ترتبط المتخيلة بالحلم لأنها تحتفظ ببنية النفس قبل تنظيمها من منظور الواقع، ويحتفظ بصورة الوحدة بين العام والخاص، فالخيال، أو المتخيلة[2] نشاط إنساني حر، لأنه لا يهتم بالمردود الذي يعود عليه من جراء نشاطه، بينما الملكات الأخرى العقلية تتحرك وفقاً لقوانين المواقع، لأنها مرتبطة بالمردود الذي يعود عليها، وبالتالي فهي تعمل وفقاً لهذه الغاية، ولهذا يستخدم الانسان حواسه، وغرائزه بشكل قمعي، ويكبت ما لديه من رغبات،

= وفعاليات الشعور من جهة ثانية كتاب هربرت ماركيوز: الحب والحضارة، ترجمة مطاع صفدي، دار الآداب بيروت 1970 ص 185.

(1) يرى يونج أن التخيل يتحد بصورة لا تمايز فيها مع جميع الوظائف العقلية الأخرى. وهو الفعالية المبدعة التي تصدر عنها الأجوبة على جميع المشكلات التي يمكنتا أن نحلها. وهو مصدر جميع الامكانيات التي يؤلف فيها كلا من العالم الداخلي والعالم الخارجي وحدة حية كجميع المتناقضات النفسية الأخرى ولقد كان التخيل يقيم دائماً جسراً صغيراً ما بين المتطلبات المتعارضة للذات والموضوع وما بين التعبير الخارجي والداخلي.

(2) إهتمت النظرية النقدية باستطيقا فرويد، وتحليلها، هذه الاستطيقا التي تظهر بشكل واضح لدى سوزان لانجر في كتابها Feeling and Form الشعور والشكل (1953).

لكي يتسنى له الحصول على المردود الذي يريده من أفعاله، حتى لو أدى هذا إلى حذف ذاته كفردية متعينة، لها ارتباط بالكل التي تبغي التوحد معه، ولهذا يدافع التخيل ضد هذا السلوك السائد في حياة الإنسان، لأنه عملية عقلية مستقلة، تتمتع بقيمة حقيقية خاصة، وهي تجاوز الواقع الإنساني المتناقض... بل إن التخيل يحاول تحقيق هذا التوافق بين الفرد والكل، بين الرغبة وتحققها، وبين السعادة والعقل عن طريق الحلم اليوتوبي، الذي قد يستند إلى الوهم، ولكن حقائق التخيل لا تتجسد إلا إذا تجسدت في أشكال، والخيال الذي لا يتحول إلى شكل، بحيث يمكن إدراكه وتفهمه فإنه لا ينتقل إلى مجال الفن لأن الشكل ينقله إلى الموضوعية، بل يبقى أسيراً للذاتية الضيقة التي لا يمكن فهمها أو إدراكها، وبالتالي لا يمكن تحقيقها في الواقع، أو نقلها للغير من خلال التجربة الجمالية للعمل الفني.

فالخيال حين يقدم شكلاً، فإنه يقدم صورة من صور الوعي بالواقع التي تتجاوز المكبوت والمقموع، ويقوم بذلك بوظيفته المعرفية، وهكذا فإن الخيال يقودنا إلى الاستطيقا. فنعثر وراء الصورة الاستطيقية على الانسجام بين الحب والعقل الخيالي الذي كان قد كبت بواسطة منطق المردود، الذي يسيطر على الانسان ويكبت هذا الجانب من ملكاته. فالفن هو رجوع ما كان مكبوتاً بأجلى صورة، وليس ذلك على المستوى الفردي فحسب، ولكن على المستوى التاريخي الجماعي أيضاً، لأن التخيل الفني يعطي للتذكر اللاشعوري صورة التحرر الذي قمعه قوانين الواقع التي تهتم بالمردود المادي المباشر.

وقد أوضح أدورنو هذا في كتابه «فلسفة الموسيقى الحديثة» حيث بين أن الفن ـ تحت سيطرة مبدأ المردود الواقعي ـ يعارض المؤسسات القمعية بصورة الإنسان من حيث هو ذات حرة، ولكن الفن في ظروف اللاحرية لا يستطيع أن يقدم صورة الحرية إلا بوصفها نفياً للاحرية. فالعمل الفني الحقيقي يسعى لنفي استلاب حرية الانسان، وذلك عن طريق تأكيد الشكل الاستطيقي، لأن قوانين هذا الشكل تنفي القوانين المضادة للحرية[1].

(1) Adorno: Aesthetic Theory, p. 373.

وليست مهمة الفن نقد الواقع، وقوانينه، التي تقوم على مبدأ المردود، لأنه إذا قام الفن بذلك، فإن هذه المهمة تحمل - في ذاتها - فشلها الخاص، ذلك لأن الفن يرتبط بالصورة الجمالية، وإذا ارتبط بمضمون الواقع، فإنه حين ذاك يؤكد الواقع ولا ينفيه. فلكي يحقق الفن نفي الاستلاب واللاحرية، فإنه ينبغي أن يظهر اللاحرية في الفن، بوصفها الواقع الذي تم تجاوزه والتحكم فيه، وهذا التحكم يجعل الواقع يخضع لمعايير جمالية، أي يخضعه لمعايير التخيل الانساني، وبالتالي يحرم الواقع من حضوره المكثف لدى الانسان كواقع موجود لا يمكن تجاوزه... فالقيمة المشروعة للتخيل الجمالي لا تخص الماضي وحده، ولكنها تشمل المستقبل أيضاً، لأن أشكال الحرية والسعادة التي يثيرها الفن، تميل إلى تحرير الواقع التاريخي، فهو في رفضه قبول التحديدات المفروضة على الحرية، كأشياء نهائية، من قبل قوانين الواقع، تقوم الوظيفة النقدية للتخيل بتقديم عالمها الخاص.

وقد تابع هربرت ماركيوز آراء أدورنو هذه، وذكرها في كتابه أيروس: «الحب والحضارة»، فبين أن رفض الفن للواقع، هو صورة احتجاج على القمع غير الحتمي[1]، ويسعى الفن - عبر صوره وأشكاله الجمالية للكفاح من أجل تحقيق الشكل الأعلى للحرية وهو الحياة بدون قلق، فالإنسان في حياته اليومية الواقعية، يساوره القلق بكل أشكاله وأنواعه على كل جانب من حياته، والفن هو الوحيد القادر على تحقيق هذه اليوتوبيا، التي يختفي فيها هذا القلق، فالعقل الجمالي، إذا صح هذا التعبير، هو عقل ينفي العقل الذي عبر عن نفسه في عقلانية مبدأ المردود، فهو الصورة الوحيدة للعقل التي يتعامل بها الواقع، وقد انتقل هذا المبدأ إلى المؤسسات، واستخدم العقل كأداة لتنفيذ برامج هذه المؤسسات طبقاً لمبدأ المردود، وتحول العقل بالتالي إلى أداة للقمع وكبت الحرية، فالتقسيم الاجتماعي للعمل يهتم بمدى ما يقدمه هذا التقسيم من نفع للجهاز الانتاجي القائم، أكثر مما هو لصالح الفرد، وأصبحت الانتاجية - وهي غاية مبدأ المردود - غاية في ذاتها، رغم أنها بدأت كوسيلة لسد حاجات الانسان، والتقليل من العوز.

---

(1) هربرت ماركيوز: الحب والحضارة ص 217.

وهذا ليس مرتبطاً بالنظام الرأسمالي فحسب، وإنما نجده أيضاً في النظام الاشتراكي أيضاً. . . ولهذا فإن العقل الجمالي يسعى إلى اكتشاف مبدأ جديد للحياة، خارج مبدأ المردود، الذي تحول لبنية عقلية للعصر، جعلت من هوركهايمر وأدورنو يوجها نقدهما للعقل المعاصر(1)، ويدعوان إلى نقد العقل لذاته، ليعاود دوره في السيطرة على الطبيعة والتحكم في تحويلها إلى محيط طبيعي ملائم لنمو الإنسان وإطلاق الطاقات الكامنة فيه، وتحقيق الحرية، ولكنه في عصرنا الراهن تحول العقل إلى أداة مضادة للحرية، وأصبح أداة في يد تكنولوجيا انتاج الأدوات، لتنمية الانتاج والاستهلاك، تحت وهم تطوير الحضارة الانسانية، بينما الحضارة الحقيقية، ليست في عدد السيارات وأجهزة التليفزيون والطائرات، فهذا تبرير لتواتر القمع واستمراره، وهو ما يقوم على مبدأ المردود، وإنما الحضارة هي تحرر الانسان الاستبطاني والخارجي من سيطرة الأشياء غريزياً وعقلياً، بحيث يشارك الانسان في تعديل تقسيم العمل، وتعديل صورة الحياة اليومية التي يتبناها بحيث يمكن أن يحرر جزءاً من وقت الانسان وطاقته لكي تنطلق ملكاته في ممارسة حرة خارج مجال العمل الاستلابي.

فالآلية التي تسيطر على حياة الإنسان المعاصر، تجعله يدور في دائرة جهنمية تمتص وقته ـ وهو كل وجوده، لأنه يساوي عمره ـ وطاقته في مجالات مضادة لحريته على المستوى الوجودي والطبيعي، ودون أن تترك له مساحة لكي تعين حريته. . . وبالتالي فلا يمكن تجاوز مبدأ المردود، عن طريق التأمل، ومزيد من وقت الفراغ، والارتفاع بالوجود الانساني والرفع من مستوى معيشته، فمثل هذه الأفكار تنتمي إلى المجال الثقافي التابع لمبدأ المردود ذاته، وإنما يتم عن طريق إعادة توجيه الصراع على الوجود، لأن هذا سيتضمن تحويلاً حاسماً لهذه الحركية، وهذا لن يتأتى إلا بنقد مبدأ المردود، واكتشاف صيغ أخرى للحياة عن طريق التخيل، لأنها تتضمن حرية الرفض، وهي أداة معرفية لليوتوبيا المعاصرة، التي تخرج عن نطاق العقل القمعي النظري والعملي. . . وقد نجد هذا في تاريخ الانسانية في نقدها لكل مرحلة من خلال «أبطال الثقافة» الذين ظلوا عبر التخيل، يرمزون إلى

---

(1) Adorno and Horkheimer: Dialectic of Enlightenment, p. 40.

المواقف والأفعال التي حددها مصير الانسانية، ونجد هذا في صورة بروموثيوس، وديونيزوس اللذين يرتفعان بالانسان فوق الزمن.

هذا التحول يتم حين يتحول التعب إلى لعب، والانتاجية القمعية إلى إنتاجية حرة، وهو التحول الذي ينبغي أن يسبقه الانتصار على الحاجة (الفقر)، فهذا هو العامل المحدد للحضارة الجديدة التي ينبغي أن ينشدها الانسان في عالمنا المعاصر، وهذا يجعل من النظرية النقدية مستفيدة من الأساس الماركسي لنقد المجتمع الرأسمالي، لكن أدورنو يعمق هذا، ويقدم نقداً للمجتمع الاشتراكي أيضاً. وحين نقل الجمالية من المجال الاجتماعي ألى أفق أوسع، وهو المجال الثقافي، أبرز علاقة الفن بأدوات الاتصال، وأشكال السلطة في المجتمع.

مجال الاستطيقا

(تأسيس الاستطيقا كعلم مستقل يعارض سيادة العقل القمعية)

إن الاستطيقا تفقد حريتها حين تدعى لذاتها وظيفة واقعية ذات تأثير في حل مشكلات الواقع بشكل مباشر، فالاستطيقا تحاول عن طريق الاشكال الجمالية أن تتجاوز واقع القمع، وتجسد عالماً حراً. وبالتالي فإن مجال الاستطيقا ليس معياراً لصحة أي مبدأ في واقع ما، وهي كالتخيل - لا واقعي - في ماهيته، ولكن يسارع البعض إلى القول بأن الاستطيقا يمكن أن تلعب دوراً في الحياة، عن طريق الاعلاء والزخرف الثقافي، أو باعتبارها أهواء شخصية، فالوجود الجمالي بهذا المعنى أقل مرتبة أمام محكمة العقل النظري والعملي، ولكن هذا التصور تابع للقمع الثقافي، الذي يريد أن يسوق كل شيء وفقاً لمبدأ المردود، بحيث يكون داخل البناء وليس خارجه.

ولهذا لا بد علينا أن نحد الدلالة الأصلية لدور الاستطيقا في تاريخ الفكر الفلسفي، ليتسنى لنا إدراك الدور الذي قامت به النظرية النقدية في مجال الاستطيقا(1).

---

(1) A. Hofstadter and R. Kuhns: (ed.): Philosophies of Art and Beauty, The University of Chicago Press, 1976.

وتستند النظرية النقدية في تحليلاتها لمجال الميتافيزيقا إلى فلسفة كانط الذي وجد في الاستطيقا ملكة ثالثة تقيم وسائط العلاقات بين العقل النظري والعقل العملي، بمعنى أنها تقدم حداً أوسط بين مجال الطبيعة ومجال الحرية رغم أنه يخلط بين الدلالة الأصلية لكلمة الاستطيقا التي تنتمي إلى الحواس، وبين تطبيقه الجديد، الذي ينتمي إلى الجمال خاصة في مجال الفن، وفي كتاب (نقد ملكة الحكم) لا يظهر مجال الاستطيقا، إلا بوصفه الملكة الثالثة .للفكر، ولهذا تبدو وظيفة الاستطيقا رمزية، ويظهر هذا واضحاً في الفقرة رقم (59) من كتابه السابق الذكر، حيث يرى في الجمال رمزاً للأخلاقية(1)، فالأخلاق لديه هي مجال الحرية التي تتجسد في قوانين تفرضها على ذاتها، والجمال يرمز إلى هذا المجال بقدر ما يبرز بشكل حدسي واقع الحرية. ولهذا فالاستطيقا تشكل لدى كانط مكاناً مركزياً بين الحساسية والأخلاق. وقد أوضح كانط الشروط الواجب توافرها في الاستطيقا الترانسنتدنتالية، من خلال تحليله للحساسية، والفهم، وعلاقتهما بالتخيل والادراك في كتابه «نقد العقل النظري الخالص»، كما أوضح الوظيفة الجمالية في «نقد ملكة الحكم». وقد أبرز هيدجر الدور المركزي للوظيفة الجمالية في مجمل مذهب كانط الاستطيقي بين الحساسية والأخلاق(2).

فالتجربة الأساسية في مجال الاستطيقا هي التجربة الحسية، ذلك لأن الادراك الجمالي هو في جوهره حدس، وليس تصوراً، وتقوم طبيعة الحساسية على «بعد الاستقبال»، بمعنى أن الإدراك الجمالي يحدث نتيجة للأثر الواقع على الحواس من قبل الموضوعات المعطاة، ولهذا فإن تصور موضوع ما في شكله الخالص، هو أمر «جميل» لأنه من إنتاج التخيل. وهو تخيل جمالي مبدع، ذلك أنه ينشىء الجمال في التركيب الحر الذي يتميز به. وخلال التخيل الجمالي تصنع الحساسية المبادئ الصحيحة بصورة كلية لنظام موضوعي. والمقولتان الأساسيتان المحددتان لهذا النظام، هما «الجمال

(1) Kant: Critique of Jugement, Trans-from German by J, H, Bernard, London 1914, Pargraph No, 59.

(2) نوكس: النظريات الجمالية لدى كانط، وهيجل وشوبنهاور، ترجمة وتعليق وتقديم د. محمد شفيق شيا. منشورات بحسون الثقافية، بيروت ط 1، 1985، ص 34.

بوصفه غاية في ذاته»، «والجمال الذي يبدع قانونه الخاص» وهاتان المقولتان تدلان على جوهر نظام لا قمعي وخاصيتهما المشتركة هي تحقيق المتعة الجمالية عن طريق اللعب الحر للملكات المحررة عند الإنسان، وقد انتزع شيللر من المفهوم الكانطي تصوراً جديداً للحضارة.

ففي استطيقا كانط، نجد الشكل يحتل موقع الصدارة، لأنه أياً كان الموضوع الجمالي «شيئاً أو حيواناً أو إنساناً» فإنه لا يتم الحكم عليه ـ جمالياً ـ وفق منفعته، أو غايته، وإنما يؤخذ كغاية في ذاته، وبالتالي يهتم المبدع بأبعاده الداخلية، ففي التخيل الجمالي، يتم تصور «الموضوع الاستطيقي» بوصفه موضوعاً حراً من جميع العلاقات والخصائص التي تربطه بغيره، أي بوصفه كائناً هو ذاته حرية.

ولهذا تختلف التجربة الجمالية عن تجربة الحياة اليومية كلية، لأن التجربة اليومية، تهتم بأي موضوع من زاوية منفعته، وكوسيلة لقضاء حاجة مباشرة، وكذلك تختلف التجربة الجمالية عن التجربة العلمية، المرتبطة بنسق مفاهيمي مسبق، بينما التجربة الجمالية تدع الموضوع يكشف عن وجوده الحر، لأنها تعتمد على التخيل، فتغدو كلاً من الذات والموضوع أحراراً بمعنى جديد، ويترتب على هذا التغير الجذري في الموقف من الوجود، صفة جديدة للمتعة الجمالية التي يصنعها الشكل الذي يتكشف الموضوع من خلاله الآن[1]، ذلك أن شكل الموضوع الجمالي الخالص، يستدعي وحدة في الكثرة، وتوافقاً بين الحركة والعلاقات التي تعمل حسب قانونه الداخلي الخاص، فتصبح تجلياً خالصاً، ويتفق التحليل مع الدلالات الادراكية للحساسية «إدراك العالم من خلال الحواس، التي تعتمد في بينتها على الزمان والمكان»، وهذا التوافق يقيم إنسجاماً بين الملكات العقلية، وهو نتيجة للانسجام الحر للموضوع الجمالي.

والنظام الجمالي، أو الانسجام «Harmony» يحدث نتيجة للنظام الذي يحكم لعب التخيل، والقوانين التي ينتظم من خلالها الموضوع الجمالي هي

(1) د. أميرة حلمي مطر: مقدمة في علم الجمال. دار الثقافة للنشر والتوزيع 1976، القاهرة ص 76 ـ 77.

ذاتها حرة، لأنها ليست مفروضة من أعلى، وهي غير مرغمة على تحقيق أهداف معينة، وهي بالتالي الشكل الخالص للوجود ذاته، ولهذا فإن التطابق مع القانون الجمالي يربط بين الطبيعة والحرية، اللذة والأخلاق.

وهكذا يتبين لنا أن النظرية النقدية استندت إلى فلسفة كانط، التي تقوم في بنيتها الجوهرية على نقد التفكير الفلسفي وتأسيس رؤى جديدة، وهذا (النقد) هو قاسم مشترك بينهما... وقد حاول فلاسفة مدرسة فرانكفورت دفع محاولة كانط إلى أقصى مدى ممكن في نقد المبدأ الذي تقوم عليه الحضارة المعاصرة، وهو مبدأ المردود، وقد ربطوا هذا بالجمالي، حين تبنوا مفهوم كانط عن مجال الاستطيقا بوصفها الوسط الذي تلتقي فيه الحواس بملكة الفهم. ويتحقق هذا التوسط عن طريق التخيل، وبذلك يظهر السعي الفلسفي لايجاد وسيط في المجال الجمالي بين الحساسية والعقل، بوصفه الطريق نحو إعادة التوافق بين الوجود الانساني والمحيط الطبيعي والاجتماعي المنفصلين عن طريق مبدأ الواقع القمعي.

ويتضمن التوافق الجمالي تعزيز الحساسية الجمالية لأنها تعارض طغيان العقل.

وقد حاول فريدريك شيللر في كتابه «رسائل حول التربية الجمالية للانسان (1795)، الذي كتبه تحت تأثير كتاب «نقد ملكة الحكم» لكانط، إلى البحث عن مبدأ جديد للحضارة، يستند إلى القوة التحريرية للوظيفة الجمالية[1].

وساهم شيللر في تأكيد استقلال هذا العلم «الاستطيقا» الذي يصور الموضوعات دون أن تكون حاضرة، وإنما يتخيلها، ولم تكن هناك ثمة استطيقا ينظر إليها كعلم يتعلق بالخبرة الحسية، يقف نداً للمنطق بوصفه علماً للفهم التصوري، ولكن منذ حوالى القرن الثامن عشر، ظهرت الاستطيقا بوصفها نهجاً فلسفياً جديداً، لنظرية الجمال والفن، ويعتبر الكسندر

---

(1) Friedrich Schiller: On the Aesthetic education of man; in A series of letters translated with an inroduction by: Reginal D. Senell, New Haven, Yale University Press, 1954, p. 97.

باومجارتن A. Baumagraten أول من عرف اللفظ في استخدامه المعاصر، ولكنه تغيرت دلالته من الاتصال بالحواس فحسب في الاتصال بالجمال والفن.

والتاريخ الفلسفي لكلمة الاستطيقا يبين - من منظور مدرسة فرانكفورت - المعالجة القمعية التي تلقاها التجربة الحسية، وتنسحب أيضاً على التجربة الجسدية، ولهذا فإن تأسيس الاستطيقا - بهذا المعنى الجديد - كعلم مستقل - في هذا التاريخ، هو معارضة لسيادة العقل التصوري القمعي. وقد حاول فلاسفة النظرية النقدية إبراز المكانة المركزية التي تشغلها الوظيفة الجمالية، وجعلها مقولة وجودية، وذلك بالاستناد إلى طابعها الحسي، ومعارضة ما يلحق بها من تشويه، نتيجة النظر اليها من خلال مبادئ الواقع.

ولهذا يقول هربرت ماركيوز:

«إن النهج الجمالي يقيم نظام الحساسية باعتباره مناقضاً لنظام العقل. وإنه في إدخال هذا المفهوم إلى فلسفة الحضارة، فإنه يتجه إلى تحرير الحواس والتي بدلاً من أن تدمر الحضارة، فإنها تقدم لها قاعدة أشد إحكاماً وتزيد إلى حد بعيد من ممكناتها»[1].

فما تدركه الحساسية، أو ما يمكن لها أن تدركه، باعتباره حقيقياً، تدركه على هذا النحو، حتى حين يراه العقل ليس حقيقياً، وعلى هذا فإن مبادئ وحقائق الحساسية تؤلف مضمون الاستطيقا، وهدف الاستطيقا هو بلوغ كمال الادراك الحسي، وهذا الكمال هو الجمال، وهنا تكون الخطوة قد أنجزت في تحويل الاستطيقا من علم للخبرة الحسية إلى علم الفن، ومن نظام للحساسية إلى نظام للفن. وعلى قدر ما تقبلت الفلسفة قيم مبدأ الواقع فإنها تبتعد عن الفن، لأنه يتطلع إلى حساسية حرة من سيطرة العقل، وحقيقة الفن تقوم على تحرير الحواس باعادة توافقها مع العقل. . . وهذا ما حاول هيجل معالجته في نظرية الفن لديه، ففي الفن، تمتلك المادة حريتها، وتلتقي بكل ما هو طبيعي وحسي بحيث يعبر عن كل حركات الروح.

(1) هربرت ماركيوز: الحب والحضارة، ص 225.

وفي مجال الاستطيقا يتم الاعتراف بحقيقة ذات معايير مختلفة تماماً، عن الواقع الذي يخضع لمبدأ المردود، حتى لو بدت هذه الحقيقة لا واقعية، لكن هذا الاعتراف لا يتم إلا من خلال الأصل الحسي (المكبوت طوال التاريخ)، واللذة التي تعبر عن نفسها في الشكل الجمالي الخالص، وهذا التطابق بين الحواس والشكل يتم من خلال التخيل، الذي يتحول لواقعة وجودية، بتعالي الانسان ونفي الواقع الذي يعيشه الانسان المعاصر، المشدود إلى دولاب العمل الرتيب ومهنته الجزئية، التي تجعل منه ظلاً باهتاً لخبرته ومهنته، وتنفي عنه الطابع الانساني. والإنسان يعتمد على غريزة الشكل لديه في إنشاء الحضارة المعاصرة، وهي غريزة حرة، تعتمد على اللعب، بمعنى النشاط الذي لا يبغي من ورائه منفعة مباشرة، لأن قصده هو الجمال، وهدفه هو الحرية.

وقد استفادت النظرية النقدية من تحليل شيللر لهذا المفهوم (اللعب)، رغم أنه كان يقصد حل مشاكل سياسية تعترض عصره، وتحرير الانسان من شروط الوجود اللاإنسانية، وذلك عن طريق غريزة اللعب، وهي ليست لعباً بشيء من الأشياء بل تجاوز الحاجة والقهرالخارجي، وتجريد الوجود من الخوف والقلق... ولكن التحرر تجاه الواقع لدى شيللر ليس سوى حرية متعالية، أو حرية داخلية، وقد أوضح شيللر هذا في تفرقته بين الشاعر العاطفي والشاعر الساذج ولذلك فهو يلح على هذه الحرية الداخلية، بمعنى أن يكون الإنسان حراً في أن يلعب مع ملكاته وممكناته الخاصة، من خلال التربية الجمالية... التي تعلمه الحرية مع ممكنات الطبيعة، ولذلك فإن عالمه هو عالم الظواهر، أي عالم الحواس التي تخضع لبنية المكان والزمان، والنظام الذي ينشده الانسان من خلال التربية الجمالية هو نظام الجمال عن طريق التخيل...[1].

وإذا ما أصبحت غريزة اللعب مبدأ للحضارة، فإنها ستحول الواقع تماماً، ولن يعيش الإنسان في الطبيعة بوصفه مسيطراً على الإنسان ـ كما في المجتمع البدائي ـ ولا بوصفه مسيطراً عليه من قبل الانسان كما في حضارة

(1) F. Schiller: On the Aesthetic education, p. 129.

اليوم، ولكن ستغدو الطبيعة والعالم الموضوعي بوصفهما موضوعين للتأمل، وتتحرر الطبيعة من استغلال الانسان لها على نحو مدمر، وتكشف له عن غنى صورها، وبالتالي ستضع التجربة الجمالية حداً للانتاجية الاستغلالية التي تحول الانسان إلى أداة للكد والتعب.

الفصل الثاني

الأسس الفلسفية لنظرية أدورنو الجمالية

يحاول هذا البحث الكشف عن الأسس الفلسفية لنظرية تيودور أدورنو الجمالية، والتي ترى استقلالية العمل الفني، فما دام العقل المعاصر يجنح نحو التسلط والسيطرة، حتى أصبح هم الإنسان هو الهيمنة، في ظل الظروف الاجتماعية والسياسية، فإن الحضارة الإنسانية يقودها العقل نحو التدمير الذاتي، لأن بنية العقل الأساسية هي التسلط، والعمل الفني هو الوحيد الذي لا يخضع لهذه الهيمنة، فإذا كانت المعرفة قد اتجهت إلى السيطرة، ونفي التفرد ولم تعد هناك علاقة سوى التنافس المستمر، فإن العمل الفني هو الوحيد القادر على إنقاذ التفرد، ولذلك اهتم أدورنو بعلم الجمال، لأنه الجانب الثقافي الوحيد الذي يحرر الإنسان، لأنه يترك للأشياء وجوهها الفريدة. وهو يضع مسافة بيننا وبين الأشياء والمشاهد والكلمات. وهو يكشف عن حضور كيفي للأشياء، ولذلك فهو تأكيد وبلورة لكل ما هو نوعي وخاص، في مقابل النزعة الكلية التي تريد أن تهيمن وتتسلط على كل شيء، وهذا لا يتأتى للفن، إلا من خلال الشكل، وبذلك لا يفلت من مصير كل الأشكال، إلا بتعزيز اكتفاء الفن بنفسه، أو على الأقل ببناء نفسه حسب قواعده الخاصة تماماً، دون إقحام أشياء عليه من الخارج. ولكن السوق تهدد الفن أيضاً، إذ تحوله إلى لوحة إعلانات يمكن بيعها على حساب مضمونه الحقيقي. إن ادورنو يؤكد دور الفن في مواجهة العقل الذي أصبح يدفع الانسان نحو التسلط والعبودية، فالفن يساهم في تحرير الإنسان من كل أشكال العبودية في الحياة اليومية وعبودية الاحتياجات، لأن الفن يؤكد التفرد والاختلاف بينما العقل يسعى نحو التماثل كنظام للقمع.

ويتجاوز هذا البحث عن كثير من الأفكار الفرعية، ليركز على تقديم الأسس الفلسفية لنظرية أدورنو الجمالية كما عرضها في كتاباته الرئيسية وهي: «الجدل السلبي»، «جدل التنوير» بالمشاركة مع ماكس هوركهايمر، و«لغو الأصالة»، والنظرية الجمالية، بالاضافة إلى بحوثه حول التسلطية.

ينتمي تيودور أدورنو (1903 ـ 1969) لمدرسة فرانكفورت، التي تكونت في أعقاب تأسيس كارل جرونبرج لمعهد العلوم الاجتماعية التابع لجامعة فرانكفورت 1924، ولم تكن الماركسية هي شاغلهم الوحيد، وإنما كانت تدخل في إطار اهتمامات فلسفية أخرى ترتبط بالأوضاع السياسية والاجتماعية لألمانيا المعاصرة، وكان يجمع بين أساتذة المعهد اهتمامهم بالفلسفة، فنجد أن الرسائل العلمية الجامعية التي قدموها، تعكس لنا اهتماماتهم بذلك، فماكس هوركهايمر قدم رسالته عن: كانط، وتيودور أدورنو قدم رسالته عن هوسرل، وف. لونيدال قدم رسالته عن: فون بادر، ورسالة هربرت ماركوزة عن: أنطولوجيا هيجل وفلسفة التاريخ، وف. بولوك قدم رسالته عن نظرية النقود عند ماركس. ويمكن التمييز بين التيار الفكري الذي تعبر عنه كتابات هؤلاء المفكرين، وبين المؤسسة العلمية التي ينتمون إليها، والحقيقة أن هذه التسمية قد راجت وانتشرت حين استخدمها أدورنو ليصف جيل الباحثين الذي ينتمي إليه[1]. وتستند أصول النظرية النقدية إلى الماركسية التي تطورت على يد جورج لوكاتش Luca'cs في كتابه «التاريخ والوعي الطبقي» (1923). وكارل كورش في كتابه «الماركسية والفلسفة» (1920). وفالتربنيامين W.Benjamin (1892 ـ 1940)، ولاسيما في كتاباته في علم الجمال والنقد الفني، مثل بودلير: «شاعر غنائي في عصر ازدهار الرأسمالية» «والعمل الفني في عصر الاستنساخ الصناعي»[2]، وكان لبنيامين

---

(1) راجع: M. Jay, The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923- 1950 (Boston: Little Brown and Co., 1973), p. 5.

وقد ساهم مارتن جاي بتحديد مصطلح مدرسة فرانكفورت واتخاذه لطابع فكري خاص من خلال هذا الكتاب.

(2) فالتر بنيامين: ولد في برلين 1892 لعائلة يهودية ثرية، اشترك في الحركات الأدبية الثورية، وكتب رسالة للدكتوراه بعنوان «أصول تراجيديا الباروك الألمانية» عمل في أعمال كثيرة: =

تأثيره على مدرسة فرانكفورت ولاسيما على أدورنو، حيث كان بنيامين صديقاً حميماً لأدورنو، والتقط أدورنو منه الطابع المتفرد والمستقل للفن.

وقبل أن نتعرض لفلسفة أدورنو لا بد أن نشير إلى ماكس هوركهايمر (1895 ـ 1973)[1]، لأنه أول مؤسس لجوهر النظرية ـ النقدية ـ كفلسفة ينتمي إليها أدورنو، فهوركهايمر هو أول من تحدث عن النظرية ـ النقدي من خلال مقال نشره عام 1937، واستطاع أن يحدد الطابع العام لمدرسة فرانكفورت، من فلسفة تهتم بالاتجاهات النظرية في تاريخ الفكر إلى الاهتمام بالبنية العامة للمجتمع كما تنعكس في العقل. وعبّر عن موقف الفكر من النازية والستالينية التي كانت معاصرة لهم في ذلك الوقت، ويرى هوركهايمر أن كل نظرية تحمل ـ في ذاتها ـ علامات المكان الاجتماعي الذي تنشأ فيه، واستبعد أن تكون هناك حياة خاصة ونقية للإنسان تسمح بتجاوز ظروف الوجود والوصول إلى طبيعة الأشياء، وهو بذلك قد حدد السمات العامة التي يجب أن تلتزم بها أية نظرية للمعرفة تطمح أن تكون نظرية للمجتمع، وأن تدرك ذلك بوعي. ولذلك فهو يرى أنه على المثقف أو الفيلسوف أن يمارس دوره التاريخي في نقد الاقتصاد السياسي، وبذلك يتم تجاوز الفلسفة التقليدية المثالية التي ليست مهتمة بالممارسة السياسية. وبذلك يكون للفلاسفة دور في هذا الميدان المميز للحياة الاجتماعية والذي تنشأ فيه علاقات السيطرة في المجتمع، وبذلك يتم سلب الفلسفات القديمة

= عمل ناقداً، وكاتب مقالات ومترجماً. وقد أصبح صديقاً حميماً لأدورنو وبرتولد بريخت، وحين استولى الحزب النازي على الحكم، هرب إلى باريس، وقد انتحر حينما هدده موظف الحدود ـ وهو يحاول الهرب من فرنسا إلى إسبانيا ـ بتسليمه إلى النازيين (1940) راجع:
H. Arendt.: Introduction: Walter Benjamin: 1892- 1940. in Walter Benjamin, Illuminations (New York: Schocken. 1969). PP. 1- 55.

(1) ماكس هوركهايمر هو أحد الذين شاركوا في تأسيس معهد البحوث الاجتماعية عام 1924 في فرانكفورت، ثم تولى عمادته في عام 1930، وحين وصل إلى منصب أستاذ علم النفس الاجتماعي، بجامعة فرانكفورت سمح له بتنظيم حلقات الدرس التي يلتقي فيها باحثون من مختلف التخصصات وخاصة علوم النفس والاجتماع والجمال والاقتصاد والفلسفة. وقد طور أسس النظرية النقدية من مجموعة دراسات له بعنوان «النظرية التقليدية والنظرية النقدية»، حيث حدد البعد النقدي للمادية، دون أن يرفض ميراث الفلسفة المثالية. أنظر مادة هوركهايمر في «موسوعة العلوم الاجتماعية».

والتقليدية. وتتركز أصول النظرية النقدية في الشعور بالمسؤولية في مواجهة أحداث المجتمع التي لا يمكن احتمالها ذاتياً، وتتطلب شرحاً موضوعياً بأكبر قدر ممكن. فإذا كانت حياة المجتمع هي نتاج العمل الذي يعطيه مجموع قطاعات الانتاج، فإن بنية الانتاج الصناعي والزراعي وانقسام الوظائف إلى قيادية وتنفيذية ليسا أمرين ثابتين مؤسسين في الطبيعة، إنما هما يرتبطان بنمط الانتاج كما هو قائم في بعض أشكال التنظيم الاجتماعي. ولذلك لا بد للفكر النقدي أن يساهم في تكوين المجتمع الذي يسوده عدم المساواة، بأن يرسم بأكبر قدر ممكن من الوضوح صورة معينة للمستقبل، وذلك عن طريق رفع التعارض بين الفرد التلقائي بطبعه والواعي بأهدافه. وبين العلاقات التي يتضمنها العمل، ويكشف دائماً عن الجانب اللاإنساني في الممارسات الاجتماعية والاقتصادية. والفكر النقدي هنا يمارس دوره في المجتمع الاشتراكي والرأسمالي على السواء عن طريق كشف الطابع القمعي والتسلطي للممارسات الاجتماعية والاقتصادية في المجتمع الرأسمالي، وإدانة الجمود البيروقراطي، والمحافظة على العلاقة بين النظام والتلقائية في المجتمع الاشتراكي.

يقف الأمر عند هذا الحد، وإنما كان لا بد من التساؤل حول بنية العقل المعاصر، الذي جعل الفرص التي يحملها التاريخ والخاصة بتحول المجتمع تبدو وكأنها محاطة بحركة سلبية غامضة، لأنه لم يكن أمام النظرية النقدية سوى الغرق أو إعادة مساءلة نفسها: فهل كان هذا نتيجة لمأساة التنوير الذي دفع العقل إلى هذا؟ لقد كانت هنالك عاصفة اجتاحت في طريقها اليقين والبشر[1]. ولذلك توالت بعد ذلك أعمال أدورنو وهوركهايمر حول نقد العقل، وخسوف العقل للأخير، والنظرية التقليدية والنظرية النقدية واشتركا معاً في تأليف كتاب هو : جدل التنوير، وكان الغرض من ذلك نقد الأسس الفكرية والمعرفية والانطولوجية والايديولوجية التي يستند إليها الواقع

(1) تعتبر مرحلة العشرينات وما بعدها مرحلة نقد الأفكار ونقد الواقع، وتعتبر التغيرات التي تحدث الآن في العالم نتيجة لهذا النقد الذاتي، فعاصفة النقد التي تجتاح كل شيء عبر عنها لوكاتش في كتابه «التاريخ والوعي الطبقي»، وقال إنها مناخ عام لهذه المرحلة. وهي سمة فلسفية وسياسية لهذه المرحلة.

المعاصر الذي أصبح يتعارض مع الفرد ويهيمن عليه، وصدّر إليه بنية التسلط والتدجين، حيث جعل الإنسان المعاصر أسير عبودية الحاجات اليومية والاستهلاك. ولذلك فإننا لا نستطيع أن نفهم نقد مدرسة فرنكفورت. ما لم نربطه بأحداث ألمانيا النازية وبالتعنت السوفياتي الستاليني، وبالمجتمع الصناعي، وتكمن أهمية مدرسة فرانكفورت في نقد الحرب الحديثة، التي تأخذ صورة الحرب الشاملة، هذه الآلة الرهيبة التي ينتظم إيقاعها على غريزة بربرية لا حد لها، غريزة تتحمس للتدمير بلا تحفظ، ولا يمكن أن يكون مثل هذا الخراب مجرد صدفة أو زلة غير متوقعة؛ إنه نتاج عقل يدفع جنوحه الطائش نحو حدود اللاعقل، وقد عبّر هوركهايمر وأدورنو عن ذلك حين بينا أنه في اللحظة التي تتحقق فيها يوتوبيا فرنسيس بيكون أي السيطرة على الطبيعة عملياً، يتجلى بشكل واضح جوهر الجبر والاخضاع، الذي كان ينسب إلى الطبيعة. هذا الجبر والاخضاع هو السيطرة بعينها، والمعرفة التي رأى فيها بيكون تفوقه وعظمة الانسان تستطيع أن تبدأ في تدمير تفوق وعظمة هذا الانسان نفسه(1).

وقبل أن نبدأ في تحليل فلسفة أدورنو لا بد أن نشير إلى موقف خاص لمدرسة فرانكفورت لاسيما اليهود منهم، مثل هوركهايمر، وأدورنو وبنيامين، فقد تسلل اليهم الشعور بخصوصية الثقافة اليهودية، ودورها، فبعد أن قضت النازية في ألمانيا على أي أمل في الثورة، ومع موت هذا الأمل، هرب رجال فرانكفورت، وكانوا يدركون تماماً ما يفعلون، ولكن يهربون إلى أين؟ ومن يتردد يدفع حياته ثمناً لهذا التردد، ففي الشرق لم تسمح الستالينية بأي مكان لفكرة النقد، وتلقائية الجماهير، وكانت تخنق الطبقة العاملة وتجر مبدأ صراع الطبقات إلى تناقض أعمق، ولم تكن الحياة في الغرب بأحسن حالاً، حيث كان على كل فرد يهودي أو ماركسي أن يجد له مخبأ. ولذلك بدا لهم أن هناك صراعاً يمزق هذين النظامين يعبّر عن الطبيعة المتماثلة في كلا النظامين، ولهذا اتجه فلاسفة فرانكفورت لنقد الدولة الهيجلية، ونقد التاريخ، وإذا كانت نظرية ماركس وانجلز قد ظلت ضرورية لفهم الديناميكية

---

(1) راجـــع: Max Horkheimer and Theodor W. Adorno, Dialectic of Enlightenment (New York: Continuum, 1972), PP. 3, 16.

الاجتماعية، فإنها لم تعد تكفي لشرح التطور الداخلي للأمم والعلاقات بينها.

ويبرز هنا تساؤل عن علاقة أعضاء مدرسة فرانكفورت بالصهيونية، وهي علاقة ليست واضحة، كما هي واضحة عند الفيلسوف الألماني مارتن بوبر، الذي اتخذ من الصهيونية ايديولوجيا فكرية له، لكن أدورنو يشير بمرارة إلى محارق وأفران معسكرات أوشفيتز التي كان يُحرق فيها اليهود بوصفها تعبيراً عن جوهر عصرنا، فيقول أدورنو في الجدل السلبي: «مع إبادة ملايين من الأشخاص باجراء إداري، اتخذ الموت شكلاً جديداً لم نكن نعرفه من قبل، وقد كانت هذه النكبة بمثابة نهاية تاريخ العقل[1]. وهذا معناه أنه يتخذ من موقف اليهود في ألمانيا النازية وأزمتهم تعبيراً جوهرياً عن عصرنا، والحقيقة أنه لا يمكن تأويل هذه الاشارات بوصم أعضاء مدرسة فرانكفورت من اليهود، وكانوا ينتمون بأصولهم الاجتماعية إلى الليبرالية، وقد كانوا في معظمهم رافضين للممارسة الدينية، ولكنهم كانوا واعين بخصوصية أصلهم اليهودي، ودورهم الخلاق في الثقافة الألمانية، وقد ذكروا الروابط العديدة المعقدة بين الفلسفة الألمانية والفكر اليهودي[2].

وقد أفلح المثقفون اليهود في الانتماء إلى المجتمع الألماني والاندماج فيه، حتى وإن كان الثمن غالياً، وقد جذبتهم العقلانية والكلاسيكية الألمانية التي تعتمد على فكرة مؤداها أن هذا الطريق الفكري هو الوسيلة الوحيدة «للحياة هنا» وللتخلص من «عذابات الاندماج»، ولنلاحظ أن كل هذا قد حدث قبل إعلان دولة اسرائيل. وكانت الصورة التي تبدو للمفكر من مدرسة فرانكفورت هي صورة اليهودي الفضولي الآتي من الخارج، والذي أعدته تقاليده لأن يكون فكره تحليلياً دائماً وباستمرار، ولقد وهب العقل الحديث حقلاً واسعاً من التجارب وامكانية الحياة دون عار أو خجل. وقد اندمج هذا

(1) راجـــع: T. W. Adorno, Negative Dialectic (London: Routledge & Kegan Paul. 1973), p. 371.

(2) أشار جاي إلى هذا الموضوع: علاقة مدرسة فرانكفورت بالثقافة اليهودية، لاسيما أن لديهم شعوراً حاداً بالاضطهاد. في الفصل الأول من كتابه المذكور (في الهامش الأول)، وكذلك هابرمس Habermas في كتابه صور عامة.

الميراث الكامل الذي يحمله اليهود من الخارج ودخل في الصور والأشكال التي لم تكن تستخدم من قبل والتي تُسمى بأفكار العقل. ولقد كان أدورنو وهوركهايمر وبنيامين يتقاسمون هذا الحلم المثالي، حلم تأسيس علم يُعترف به باعتباره يجسد الحرية والتنوير، وأيضاً باعتباره العلم الكوني الشامل المادي الذي يدفع بالضرورة إلى قيادة فكرة العقل نفسها والتحكم فيها. وقد ظل هؤلاء المفكرون - بالرغم من الهجرة والحرب - يرفضون عزل المسألة اليهودية عن المصير العام للبشرية، دون أن ينكروا أصولهم الخاصة، ودون أن يتخلوا عن بعض أصدائها، ودون أن يجدوا مخرجاً لمشكلة اليهود الألمان[1]. ولذلك فقد عاد أدورنو إلى فرانكفورت في عام 1948 مع هوركهايمر وبولوك، أما الآخرون فقد بقوا في الولايات المتحدة، أما بنيامين فقد انتحر في 26 سبتمبر 1940 م بمدينة بورنو بعد أن فشل في الخروج من فرنسا عن طريق إسبانيا.

يبدأ أدورنو كتابه الرئيسي الجدل السلبي بالتساؤل حول إمكانية التفلسف في عصرنا الراهن[2]، ويعتمد أدورنو في معظم كتاباته على منهج طرح السؤال والجواب، وهو واع بذلك وقد ذكر التفاصيل المنهجية حول هذه الطريقة في الجزء الأول من كتابه[3]، هذا بالاضافة إلى استخدامه العناوين الجانبية بشكل مستمر، وقبل أن نستطرد في عرض أفكاره لا بد من أن نشير إلى محتويات كتابه. لأنه وصيته الفلسفية الصعبة، التي يرتكز إليها معظم فلاسفة فرانكفورت، فالكتاب يتكون من مقدمة تتحدث عن الطابع الخاص للفلسفة النقدية من وجهة نظر أدورنو، ويوضح فيها مفاهيمه الأساسية ومصطلحاته والموضوعات التي يتناولها، وهو في مقدمته يحتذي حذو هيجل في التركيز على المقدمة في عرض الخطوط العامة للكتاب، وبالاضافة للمقدمة يوجد ثلاثة أجزاء، أولها يتحدث عن الحاجة الانطولوجية (The ontological need) والجزء الثاني عن جدليات السلب والمفهوم (الفكرة) والمقولات. ويحدد معنى السلب (negation) وكيف أنه يعني

---

(1) راجع: M. Jay. The Dialectical Imagination. p. 25

(2) راجع: T. W. Adorno. Negative Dialectic. P. 3.

(3) المرجع السابق، ص 61.

السلب والنفي من جهة، والانكار والرفض من جهة أخرى، أي أنه ينطوي على معنى التدخل الارادي من أجل إنكار موضوع ما، ولا يعني مجرد سلبه بطريقة آلية منطقية فحسب، وفي الجزء الثالث الذي يحمل عنوان نماذج (models)، فيقدم أدورنو نموذجاً للتفكير السلبي في ثلاثة موضوعات هي: الحرية، والعالم الروحي، والتاريخ الطبيعي، وتأملات في الميتافيزيقا. ويقول أدورنو: «تبدو الفلسفة ـ للوهلة الأولى ـ في حياتنا المعاصرة وكأنها مهجورة، لأنها فقدت حقها الواقعي»[1]. وهو يشير بذلك إلى الأدوار التي مر بها الفكر الفلسفي من كانط حتى ماركس، ثم يطرح فكرة التشيؤ (Reification)، وهي التي سبق أن طرحها لوكاتش في كتابه «التاريخ والوعي الطبقي» (1923)، بينما الطبعة الأولى للنص الألماني لكتاب «الجدل السلبي» لأدورنو صدرت عام 1966، مما حدا ببعض الباحثين إلى أن يعتبر كتاب أدورنو مستمداً في فكرته الأساسية من أعمال لوكاتش[2].

يعيد أدورنو تحليل الفكر الفلسفي لكي يصل إلى فكرة نقد العقل، وإخفاقه في النهاية، ففي القسم الأول من كتابه يبدأ من كانط Kant، الذي نقل الاهتمام الفلسفي من حدود الانطولوجيا التقليدية إلى حدود البحث عن معايير المعرفة ومعايير العمل، وبذلك نقل الفكر من حدود المنطق المجرد إلى حدود منطق الأحداث وصلتها بعقل الانسان من جهة، وبعمله من جهة أخرى، وهذا يعني أن كانط ركز على الشكل الذي به يمكن أن تتم المعرفة، وعلى قوانين هذا الشكل لتحرير الفلسفة من طغيان اللاهوت الديني من ناحية وطغيان المطلق الفلسفي من ناحية أخرى، ولذلك فإن المفهوم الفلسفي للنقد يبدأ مع كانط، الذي فتح الطريق واسعاً لبناء مضامين جزئية وحقائق نسبية. ولقد كان العقل قبل كانط في حالة «استلاب» أمام المطلق، وفي حالة قمع من قبل اللاهوت وسلطاته. ولقد كان هيجل هو أول من حاول تطبيق الطابع الشكلي الذي قدمه كانط على تحليل التجربة الانسانية كتاريخ واجتماع وفكر وفن ودين، حين تعمق في هذه الشكلية حتى استطاع أن

(1) المرجع السابق ص 3.

(2) راجع: Pauline Johnson. Marxist Aesthetics (London: Routledge & Kegan Paul. 1984), p. 84.

يكتشف حركيتها، وآلياتها الداخلية، وجسدها في الجدل بجوهره السلبي لطبيعة الأشياء. إن الفرق بين النقد الكانطي، والنقد كما يقدمه أدورنو، هو أن النقد عند كانط كان مجرد برهان على محدودية العقل، وبالتالي إلغاء المعرفة فيما يتجاوز أداتها وميدانها الواقعيين، والنقد عند أدورنو يوجه الآن إلى الإنسان بالذات، وقد استمد هذا من هيجل، لاسيما من صياغة هيجل للجدل بوصفه تعبيراً عن السلب، ودراسته لتجربة الحضارة الانسانية على ضوء منتجاتها المتداخلة، فالسلب يتحقق من خلال سياق الشكل: الديالكتيك، ومن خلال نمو المضمون: مراحل تكوّن المقولات التي لم تعد أشكالاً قبلية فارغة في بنية العقل كما هو الحال عند كانط، وإنما تمتلئ بمضامين لا تكف عن النمو والتحقق، فيتولد عنها سياقات متجاورة متفاعلة باستمرار، كأنظمة سياسية واجتماعية وقانونية، وأحداث مصيرية (التاريخ)، وتطلعاته فنية وفكرية وروحية تتجسد داخل المؤسسات الاجتماعية والتاريخية، وهي كشف عن تحققاتها المتوالية التي لا تنفصل عن نتائجها[1].

وتطور مفهوم النقد عند أدورنو من خلال دراسته لماركس، الذي حول الجدل من غاية في ذاته إلى منهج تحليل وكشف لبنيات التغير التاريخي عبر الوجود الاجتماعي المتحقق دائماً، عبر رموز علمية أو فلسفية أو دينية أو فنية؛ ويصبح دور الفلسفة هو النقد، بدلاً من النظر إليها بوصفها تعبيراً عن المطلق. وذلك حين يستطيع العقل أن يطابق فعلاً بين الجدل كمنهج عقلي، وبين الجدل كصيرورة تاريخية وحركة مادية في صميم الطبيعة تنفي التناقضات الجذرية بين تلك الحدود الثلاثة الأساسية: العقل، الطبيعة، التاريخ. وتلك هي التناقضات التي حددت مراحل الفكر والحضارة معاً، ففي الفلسفات القديمة كانت هذه الحدود مندمجة في المطلق الإلهي، ثم أعاد كانط ترتيب العلاقة بين العقل والطبيعة محاولاً إقامة دعامة التجربة على أساس توضيح وظيفة كل طرف بالنسبة للآخر، دون التورط في تحديد ماهية

(1) راجــع: J. Hyppolite, Genesis and Structure of Hegel's Phenomenology of Spirit (Evanston: Northwestern University Press, 1974), PP. 573- 606.

وقد خصص هيبوليت خاتمة الكتاب للعلاقة بين المنطق والمعرفة.

كل طرف في ذاته، وجعل ذلك من مهمة الميتافيزيقا[1]. وحاول هيجل أن يدخل هذه العلاقة بين العقل والطبيعة (الذات والموضوع) في سياق الزمن، فكان التاريخ عنده هو الأساس، على أن يشمل التاريخ المنهج (العقل)، والتحقق العياني كمادة وأحداث إنسانية، ولكن انقلب المعنى عنده إلى درجة تجريد التجربة الإنسانية كلها ودمجها في مطلق روحي جديد، وذلك عندما وجد أن الاعتقاد السياسي (الدولة) والاعتقاد الديني في مرحلة تاريخية معينة (هي الدولة الجرمانية في عصره) يؤلفان وفاقاً تماماً مع الطبيعة والتاريخ: أي يصل العقل إلى نهايته باستنفاد الصيرورة التاريخية، وهذا ما جعل ماركس يحاول النظر إلى هذه الحدود الثلاثة (العقل، الطبيعة، التاريخ) من وجهة الوظيفة لكل حد بالنسبة للحدين الآخرين، على أن يصبح التاريخ بصورة رئيسية هو الميدان الأولي لتحقق جدلية هذه الوظائف الثلاث من خلال عينة واقعية مباشرة هي التحولات الاجتماعية. وحاول ماركس-أيضاً أن يجد معياراً مادياً لتطور الحياة الإنسانية في ذاتها. فكانت علاقات الإنتاج هي أساس اكتشافه الجديد، وأدى هذا إلى امتلاء الجدل بمضمون تاريخي واجتماعي، وأصبح لا يمكن تفسير الجدل بمعزل عن الشكل المادي الذي ينعكس هو عنه[2]. إن التوافق بين الحدود الثلاثة لا يمكن أن يتم إلا عندما يتحقق التوافق بين الإنسان كقيمة، وبين عمله كمادة، أي عندما يتم إلغاء الاغتراب بين الإنسان والإنسان، وإلغاء التشيؤ بين الإنسان ومردود عمله المادي[3]. فإذا تم إلغاء الاغتراب بين الإنسان والإنسان، فإن امكانات الانسان ستتحول نحو الصراع مع الطبيعة ليعود النفع على المجموع الانساني. وهنا يتساءل أدورنو: هل سلك الإنسان الطريق الصحيح في سعيه إلى السيطرة على الطبيعة؟

والجواب عند أدورنو هو أن الحضارة المعاصرة تسير في خط متواز مع القمع، ولم ينته الأمر بالسيطرة على الطبيعة، وإنما انتهى الأمر إلى التنافس والانشقاق، وبالتالي وصل الأمر إلى التشيؤ أكثر مما يصل إلى

(1) راجع: T. W. Adorno, Negative Dialectic, p. 247.

(2) المرجع السابق، ص 143.

(3) المرجع السابق، ص 89.

الحرية وهذا ما نجده في كافة أشكال التعبير الاجتماعي والسياسي، حيث نلتقي بالثنائية، والانفصال بين الإنسان والطبيعة، وساهم الاستغلال الطبقي والقمع الاستهلاكي لحرية الفرد في إقامة القمع الشمولي. وإذا كان ماركس فيما مضى قد حاول أن يحلل الصيغ الثقافية والسياسية والدينية العليا للمجتمع الطبقي، وأن يبرهن على صلتها كنتيجة وكعامل تأييد للوضع القائم، فإن أدورنو يحاول عبر موقفه الفلسفي الجديد، أن يبرهن على أن هذه الصيغ العليا بالذات (البنية الفوقية بمصطلحات الماركسية التقليدية)، هي ما يؤسس البنية القمعية الداخلية لجميع مظاهر الحضارة الاستهلاكية المعاصرة. ولهذا فإن الفلسفة الممثلة للحضارة الغربية قد صنعت مفهوماً للعقل يحتوي على الخصائص الأساسية في مبدأ التشيؤ، وهذا ما قد أدى به إلى نقد مفهوم العقل منذ عصر التنوير حتى الآن، فاشترك مع هوركهايمر في تقديم رؤاهما حول الجدل العقل. والتشيؤ عند أدورنو ـ كما هو الحال أيضاً عند لوكاتش ـ يعني ببساطة، هو أن الفرد يحاول أن يلبي حاجاته من خلال العمل، وخلال وقت العمل الذي يشغل واقعياً وجود الفرد كله، لأنه يساوي عمره، فلا يتبقى لديه وقت يمارس فيه وجوده الإنساني، ويصبح وجود الفرد، الذي يستغرق في العمل، مساوياً لمجموعة من السلع والأشياء التي يحتاج إليها، فيصبح مردود عمله هو الطابع الجوهري لحياة الفرد.

والحضارة المعاصرة ساهمت إلى حد كبير في إضفاء طابع منطقي وعقلي على أشكال العمل التي تتضمن القمع والسيطرة، وكان شعار الحضارة هو إضفاء الطابع العقلي على التسلط من أجل تحقيق تقدم المجموع، بدلاً من إعادة توزيع النتاج الاجتماعي بحسب الحاجات الفردية، ولذلك فإن تباين صيغ السيطرة بين سيطرة الطبيعة وسيطرة الإنسان يؤدي كنتيجة إلى اختلاف مبدأ أشكال الواقع، فإن القمع يتغير امتداداً وشدة بحسب ما يكون الإنتاج الاجتماعي موجهاً نحو الاستهلاك الفردي أو نحو الربح، وهذه الاختلافات تحقق المضمون نفسه لمبدأ الواقع، الذي يتجسد في بنية العقل[1] فيظهر القمع والتسلط كبنية للمجتمع خارج الفرد، ثم

(1) المرجع السابق، ص 127.

يتسرب داخل الفرد نفسه، نتيجة للإلغاء التكنولوجي للفرد، وانحلال الدور الاجتماعي للأسرة، فأصبح الفرد يحمل قيم القمع داخله، فالأفراد الذين يحتلون المناصب الصغيرة يمارسون حياتهم كما تتكون لديهم في صورة المجتمع الاستهلاكي. وبما أن الأسرة والأب لم يعد يصنع المستقبل الاقتصادي والعاطفي والفكري للأبناء، وأصبح التنظيم الاجتماعي هو الذي يقود الفرد لممارسة القمع، فالتسلط ليس مرتبطاً بالأفراد على قمة جهاز السلطة البيروقراطية، ولكن طبيعة شكل التنظيم الاجتماعي تقودهم إلى ممارسة التسلط والقمع، فالرقابة تتحقق بصورة اعتيادية، وبشكل إداري، ولا يعود للرؤساء أي دور فردي يلعبونه، فالأفراد يسعون في المحافظة على النظام، حيث يسعون إلى تحقيق نظام انتاجي تجد فيه الغالبية من السكان مستوى من المعيشة أفضل من السابق، ولذلك فإن الإدانة تكون صفة للجميع أكثر منها صفة للأفراد، فهي إدانة جماعية لنظام يظهر من خلال مؤسسات عقلانية تبدد المصادر الانسانية، ولذلك فإن الترويج لصورة الحياة التي تجعل الفرد مشدوداً للعمل من أجل تحقيق حاجاته الاستهلاكية الجديدة، والتي تقضي في نفس الوقت على حرية الفرد، تساهم في دفع الفرد لدفع عمره، وهو كل وجوده، في العمل الانتاجي لهذه الحاجات.

وهذا ما يكشف عن الطابع اللاإنساني في ثقافة الجماهير، وهو أن تصورها للحرية مرتبط بمستوى المعيشة المرتفع، ولا يدري الأفراد أن البضائع والخدمات التي يشترونها توجه حاجاتهم وتحجر على ملكاتهم، ويبيعون عملهم فقط، ولكن يبيعون وقتهم الحر كذلك، وتشكيل عقولهم وفق الأنا العليا التي تتبدى في أشكال التنظيم الاجتماعي، وأبنية القيم التي يطالعونها في الصحف وأجهزة الاعلام، وهي تشغل الناس وتحول انتباههم عن الشرط الحقيقي لمجتمعهم، فبدلاً من أن يختار الأفراد تحديد حاجاتهم الخاصة وعملهم، فإن المجتمع يقدم لهم الاختيار في صورة المفاضلة بين البضائع المطروحة[1]. ولهذا تقوم أيديولوجية العصر الحاضر على أن الإنتاج

(1) راجع: T. W. Adorno, : «Politics and Economics in the interview Material» in T. W. Adorno et al., The Authoritarian Personality (New York: Harper & Brothers, 1950), p. 712.

والاستهلاك ينميان السيطرة وتظهر النزعة القمعية للمجموع في الدفاع عن المنفعة، لأن الحضارة المعاصرة تسهل اقتناء بضائع الاستهلاك، وتسهل طريقة المعيشة. والفرد يدفع الثمن، حيث يضحي بوقته ووعيه وأحلامه، والحضارة تدفع الثمن مضحية بوعودها الخاصة عن الحرية والعدالة والسلام للجميع. فالتدمير للأفراد كما يبدو في الحرب ومعسكرات الاعتقال والابادة قد اختفت أو تقلصت ليحل محلها جيوش محترفة تستخدم الاختراعات الحديثة للغاية ـ لا من أجل تحرير الإنسان في صراعه مع الطبيعة ـ ولكن من أجل التدمير الداخلي بواسطة الطرق العلمية، وذلك بأن نجعل الأفراد جاهلين بتأثير يومي من وسائل الإعلام والتسلية. فتتحول السيطرة والتسلط والارهاب إلى أمور اعتيادية. وأصبح هم كل فرد أن يحقق ذاته وسط هذه البنية العامة للقمع والسيطرة وأن يتحدث لغتها، عن طريق تنمية الثروة والقوة. وساهم في تأكيد هذا التشيؤ، وآليته سلسلة حشد الناس في المكاتب وأماكن الاستقطاب الاجتماعي الحديث، فالفرد لا يشعر بخصوصيته في العمل الذي يؤديه وإنما هو يحتاج للعمل لشراء البضائع والحاجات الاستهلاكية، ولذلك تحررت طقوس العمل والبيع والشراء من كل علاقة لها بالامكانات الانسانية، وتحول الفرد الإنساني إلى مجرد موضوع للتبادل السلعي، بين أيدي الاحتكارات وأشكال التنظيم الاجتماعي للدولة. وأصبح العمل لا يعمل على تفتح إمكانات الإنسان الخلاقة وإنما حشدها في الاتجاه السائد، حتى أصبح بنية عقلية سائدة، وخفت صوت الصراع بين داخل الإنسان ونفسه، وبين الفرد والمجتمع. فالفرد أصبح يشعر بالقلق حين يفقد تناسقه مع المجتمع، ذلك لأن إمكانية الفرد على إدراك القمع تُمحى تحت تأثير الحصار المضروب حول وعيه. فإن إدراك القمع يعتمد على المعرفة، والمعرفة تراقب وتحدد، ولذلك فالفرد لا يدري عما يجري حوله شيئاً، نتيجة للآلة الساحقة التي تصنعها أجهزة الإعلام والتربية، فيترابط الفرد بالآخرين في حالة من فقدان الذاكرة العامة، التي تجعل الفرد سعيداً»[1].

(1) لمزيد من التفاصيل حول التسلطية في حياتنا المعاصرة يمكن الرجوع إلى:
M. Horkheimer,: «Authoritarianism and the Family Today», in R.N. Anshen, ed., The Family: Its Function and Destiny (New York: Harper & Brothers, 1949).

وقد عبّر أدورنو عن الأفكار السابقة في صورة عمل جماعي ضخم عن مفهوم التسلط كان هوركهايمر محرره العام، وكتب أدورنو أغلب فصوله، ودرس فيه الأبعاد المختلفة لمفهوم التسلط من الناحية المعرفية والانطولوجية والنفسية والاجتماعية. واشترك فيه معظم فلاسفة مدرسة فرانكفورت وانضم إليهم علماء من كافة التخصصات الانسانية ويحتاج تحليله إلى دراسة مستفيضة حوله، لأنه يمثل نقداً للثقافة المعاصرة كما تتبدى في المؤسسات الاجتماعية وأشكال التعبير المعرفي في علم الاجتماع والطب النفسي والفلسفة ونظريات الفن التي تريد للفن أن يكون نهباً للاستهلاك وتمنعه من أن يؤدي دوره في إنقاذ الفرد من هيمنة الكلية الاجتماعية وذلك من خلال دراسة ميدانية(1).

ولقد ركز أدورنو في تحليله لعلاقة الفرد بالمجتمع على الكلية الاجتماعية بوصفها مضادة للفرد. وينبغي الاشارة هنا إلى الفرق بين استخدام لوكاتش لمفهوم الكلية كأداة منهجية، مستمدة من الجدل الماركسي، لادراك الواقع الاجتماعي في مقابل الطابع الجزئي للعلم الكمي الذي يفتت الإنسان وحاجاته ووجوده، فهي عند لوكاتش ذات طابع معرفي لادراك التشيؤ، بينما أدورنو يصف بها علاقة التشيؤ ذاتها، فالمصطلح رغم أنه واحد، إلا أن كلاً منهما يستخدم بشكل مضاد لاستخدام الآخر، وبمفهوم مختلف تماماً، ولذلك فإن مفهوم الكلية عند أدورنو قد عبّر عنه لوكاتش بالوعي الآني أو وعي الدولة (State consciousness) ويقصد بها الكل الاجتماعي الذي يهمه تثبيت الوضع القائم على ما هو عليه وإدخال الفرد في نطاق الهيمنة والسيطرة(2)، ولعل أبرز أشكال الخلاف بين الفرد والمجتمع الذي يعبر عن نفسه في اللغة والحساسية وأسلوب العلاقات والمجال العائلي الخاص، أصبح نهباً للتعميم الذي تنتجه الكلية الاجتماعية. فأصبح الفرد رقماً في كتلة عددية، ويرى أدورنو أن تاريخ المجتمع هو الذي يوضح لنا أسباب انتشار

(1) T. W. Adorno et al., The Authoritarian Personality.

(2) يستخدم لوكاتش مصطلح «totality»، بينما يستخدم أدورنو مصطلح «totalitarianism» بوصفها نزعة شمولية وتحكمية والطابع النفسي والقمعي واضح فيها. لمزيد من التفاصيل يمكن الرجوع للمصدر السابق. ص 632 وما بعدها.

نزعة السيطرة والهيمنة أكثر مما يوضحها المجتمع نفسه؛ لأن التاريخ بوصفه العقل المكتمل يصل إلى اكتماله مع تسيد السيطرة. ولهذا فإن ضرورة النظرية النقدية نشأت عبر رفض المعالجة الشمولية للاطار الذي تدور فيه الحياة الانسانية في المجتمعات المعاصرة، والحقيقة إن كتاب الجدل السلبي، هو معالجة مجردة، ومعقدة لحياة الحاضر والماضي والنظريات السابقة، والطابع الفينومينولوجي واضح في الكتاب، فالكتاب يناضل ضد قمع الكلية الاجتماعية، عن طريق تأكيد التفرد، فيرى أن كل نص مطابق لذاته، وليس هناك أي نص يهدف إلى إثبات شيء أو إلى صياغة الكلية التي يصبو إليها، لأن ما يهدف إليه هو شيء آخر غير الكلية، «فالكل هو اللاحقيقة»، «لأن الحقيقة هي اللاتطابق بين الفرد والكلي»، ولهذا حاول أدورنو إضفاء الطابع المنطقي من خلال المقولات الفلسفية على مفهوم القمع للفردي من قبل الكل الاجتماعي في القسم الثاني من كتابه «الجدل السلبي»، وهو على حد تعبيره منطق التفكك Logic of disintegration[1] ويعبر أدورنو عن هذا التعميم الاجتماعي الذي أصبح بنية للعقل ذاته فيقول: «وما كان موضوع التفكير قد يقمع أو ينسى أو يضيع، ولكن هنالك شيء ما يتبقى منه دائماً، ذلك أن فعل التفكير يحتوي على لحظة شمولية»[2].

وفي «جدل التنوير»، يبين لنا هوركهايمر وأدورنو أنه مع اتساع اقتصاد السوق البورجوازي استضاء أفق الأسطورة المظلم بشمس العقل الحسابي وأنبت نورها البارد بذرة البربرية[3]. وفي هذا نقد للعلم الغربي في صورته الجزئية التي تساهم في تفتيت الوعي الانساني، وهذا ما سبق أن أشار إليه لوكاتش في نقده للعلم الغربي المعاصر بوصفه نتيجة لاتساع السوق الرأسمالي، في كتابه «التاريخ والوعي الطبقي»، والفرق بين تناول لوكاتش وبين تناول أدورنو وهوركهايمر، أن لوكاتش ينظر للعلم الغربي بوصفه مضاداً للجدل، بينما أدورنو وهوركهايمر ينظران للعلم التجزيئي بوصفه مساهماً في

(1) راجع: T. W. Adorno, Negative Dialectic, p. 144.

(2) المرجع السابق، ص 405.

(3) راجـــع: Max Horkheimer and Theodor W. Adorno, Dialectic of Enlightenment, p. 16.

خلق أسطورة وخرافة جديدة في العقل، والعقل هو المفهوم المركزي للحضارة الغربية، وأي نقد لهذه الحضارة لا بد أن يبدأ من نقد العقل. و«تنزع لغة العلم - بحيادها - إلى إمكانية التعبير عما لا يتمتع بالسلطة، إن الكائنات لا تجد في العلم إلا رموزها المحايدة»[1] والعلم بطابعه الجزئي يقدم لنا ميتافيزيقا أكثر ميتافيزيقية من الميتافيزيقا نفسها. إن العقل لم يستنفد الرموز فحسب، بل لقد استنفد أيضاً ورثة هذه الرموز أي المفاهيم الكونية ولم يسمح بالبقاء من الميتافيزيقا إلى الخوف المجرد عند الجماعة البشرية، هذا الخوف الذي ولدت منه الاسطورة»[2] وهذا يعني أن سيطرة العقل على الموضوع لم تكن أبداً مجرد إجراء نظري، بل هي سيطرة على العالم وتنظيم له في آن واحد، ولهذا فالتاريخ لا ينفصل عن تاريخ العقل، لأن التاريخ هو النسخة العملية والفورية لأعمال العقل. وإذا كانت فلسفة التنوير (Enlightenment) تدعو إلى استخدام العقل في كل شيء، فإن أدورنو يدعو إلى استخدام العقل في مجال جديد هو نقد العقل نفسه في استخدامه كبنية اجتماعية للسيطرة والقمع، ونقده للحضارة الغربية المعاصرة، هو في الحقيقة نقد للأسس التي تقوم عليها هذه الحضارة، وهي العقل.

يبدأ أدورنو نقده للعقل من خلال نقده لفلسفة التنوير، حيث يرى أن فلسفة التنوير تخلط بين استخدامات العقل المطلقة، بينما القرن الثامن عشر - الذي تنتمي إليه فلسفة التنوير - لا يمثل إلا لحظة من لحظات تاريخ العقل وهي لحظة جوهرية لسببين: أولهما أن فلسفة التنوير هي تجميع وتكريس لميراث العقل الذي نسي حدوده (التي حددها كانط من قبل) والقرن الثامن عشر هو تكرار لتلك النشوة الساذجة بالعقل الفاتح. وثانيهما أن فلسفة التنوير تدفع استخدام العقل إلى درجة أن تصبح الطبيعة ملكاً للإنسان[3]. واهتمت بدراسة جهد الإنسان في الانتاج والتأثير على الطبيعة دون أن تهتم بالحركة الاجتماعية. إن كانط قد وضع مفهوم النقد وحذّر بذلك من خطر استخدام العقل من جانب واحد لأن فكرة العقل النقدي عنده تحتوي على قوة

---

(1) راجع: T. W. Adorno and M. Horkheimer, Dialectic of Enlightenment, p. 120.

(2) المرجع السابق، ص 128.

(3) المرجع السابق، ص 3.

الاستبعاد والتمييز وهي تمارس عملها لا عبر تحليل العقل فحسب، بل عبر العلاقة بين العقل والمجتمع. ولكن ما الذي يجعل فلسفة التنوير ـ بجانبها الأوحد في فهم العقل ـ تمتد إلى العقل الغربي برمته؟ والجواب في استمرار السيطرة المتزايدة للعقل بوصفه سلطة على الخارج، وعلى كل ما ليس بعقل ويصبح العقل هنا أشبه بقوة غريزية عنيفة، أي كتلك القوة التي ادعى دائماً أنه يختلف عنها، أي الطبيعة. ولهذا ساد في فلسفة التنوير ثنائية أساسية بين العقل والطبيعة، وفي رأي فلاسفة التنوير أن العقل الغربي مهدد ـ منذ مولده ـ بخطر اللاعقل، لأنه ينحو دائماً إلى إخضاع الآخر في مواجهته حتى يستقل بذاته، وحتى يتجاوز ويمحو الانفصال بينهما، ولذلك يرى أدورنو أن جدل العقل ـ هو بالتحديد ـ هذا الانقلاب الذي يحدث وبمقتضاه، فكلما اكتسب العقل الدقة والسيطرة على موضوعه ازداد انغلاقاً على نفسه. وهذا يعني إذا كان هناك تحرر، فلا بد أيضاً من دفع الثمن، وفي نهاية الأمر فإن العقل بالنسبة للجميع قد أصبح شبكة محكمة من الأحكام المحددة، وبالتالي فإن العقل في صورته الراهنة لا يقل جموداً عن الأسطورة، وبدلاً من أن يعتمد على الخرافة أصبح يعتمد على الحتمية. ولذلك فإذا كان جدل التنوير هو تحرير الانسان من الإيمان الباطل بالقوى الشريرة والشياطين والمصير الأعمى، وباختصار إذا كان المقصود هو تحرير الانسان من الخوف، ومن أي خوف، فعندئذٍ تصبح إدانة صورة العقل كما تتبدى في بنية أشكال التنظيم الاجتماعي هي أكبر خدمة تؤدى للانسان. فالإنسان بدلاً من السيطرة على الطبيعة، استخدم العقل والطبيعة في السيطرة على الإنسان. وهكذا أصبحت كل المكتسبات التكنولوجية، وكل التقدم الواضح الذي أمكن إحرازه عاجزاً عن خلق التوازن المعقول بين الفرد والكلية الاجتماعية، وظهر لنا بؤس الغالبية وتفتت وتناثر الجوهر الإنساني. وبالتالي أصبح العقل الموضوعي يدرك نفسه وكأنه بنية داخل الواقع، وليس باعتباره أداة تطبق من الخارج على الخارج، لا ترتبط به إلا من خلال علاقة النظر والسيطرة والتنظيم وما ينتجه العقل الموضوعي هو في واقع الأمر تمجيد لنظام حتمي للكون، وبالتالي فهو إنتاج ميثولوجي، يحتوي على تناقضات غير قابلة للحل. وهذا يوقعنا في ثنائية العقل والطبيعة، والنتيجة بشكل ما ـ هي تحييد الخارج، ويترتب على هذا انتشار السيطرة العلمية، التي تؤدي إلى تشويه

الذات واستغلال الأغلبية ومعاداة كل إنسان للآخر. وقد تسربت المعرفة العلمية إلى العقل الفلسفي نفسه، الذي أصبح يعتبر التقنية (technique) هي جوهر المعرفة الفلسفية، والتقنية ليست مجرد تحرك لانتشار العلوم، إنما تعني التحول الكامل للعالم الطبيعي والاجتماعي. لأنها تؤثر في الموضوع والذات وكل أنماط العلاقة والعمل واللغة، وبدأت تتسم المعرفة بالطابع الشكلي، وأصبح المنطق الشكلي والرياضيات هما أداة التوحيد الكبرى في كل العلوم، وأصبح العقل يعتقد أنه بمأمن من الخرافة عندما قال بهوية الحقيقة والعالم الرياضي، ونتيجة لتفتت الانسان وسيادة هذا المفهوم التجزيئي انتشرت استخدامات الاحصاء والرياضيات حتى في العلوم الفلسفية، وبذلك أصبحت الرياضيات هي الحكم المطلق، ولكن مثل هذا الاستبدال للاسم بالرمز يشوه طبيعة لغة العقل الداخلية، وأمام هذا الاستغلال الذاتي الشكلي في المنطق الرياضي، اكتسب الانسان استقلالية ذاتية أمام الطبيعة، ولكنه أصبح أيضاً مجرد عدد كمي وتحولت الرياضيات إلى غاية في ذاتها، تجسد الرغبة في التحكم والسيطرة، وبذلك تحول العلم والايديولوجيا والفلسفة إلى أدوات في خدمة السيطرة التي هي بمعنى من المعاني جوهر المجتمع الذي نشأ عنه هذا الاستخدام للعقل[1].

ويخلص أدورنو من ذلك إلى مقولة جزئية في كتابه جدل التنوير، وهي عودة العقل إلى الخرافة. والمقصود بالعقل هنا عند أدورنو ليس ملكة أو خاصية وإنما هو موقف، موقف يقوده السعي إلى المعرفة من أجل السيطرة. ولذلك فهو موقف يرتبط ارتباطاً وثيقاً بأنماط التنظيم الاجتماعي التي تختلط فيه السياسة والاقتصاد والأديان والأخلاقيات للوصول إلى غاية واحدة. لكن كيف يمكن توضيح هذا التطابق في الهوية بين العقل والخرافة؟

يحاول أدورنو الاجابة عن هذا التساؤل من خلال نظرة تاريخية لما آل إليه العقل بعد التنوير، حيث ساد الانسان الخوف من أي شيء لا يخضع لقاعدة ما أو لعدد كمي، وانتهى العقل - بعد رفضه للدين - إلى بناء كون

(1) المرجع السابق، ص 123.

متناسق ومنسجم، ولكنه استاتيكي (سكوني) ومتكرر تماماً مثل الاسطورة، ويخشى أي شيء لا يخضع للكم حتى ولو كان لصيقاً بالانسان وجسمه ولغته. ولهذا يظن الإنسان أنه تحرر من الخوف عندما لا يكون هناك شيء مجهول، ولكن الانسان خلق «تابو» كونياً شاملاً هو الوضعية الرياضية، التي ترى أنه يجب على كل شيء أن يدخل في دائرة العقل، ولا يجب أن يكون هناك أي شيء في الخارج، لأن هذا هو مصدر الرعب، إن العقل قد حدد بشكل وهمي صورة الله نفسه بتقريبه إلى درجة تجميده والحلول محله، وأصبح الانسان في نظامه مساوياً لله، ولذلك أضبحت الحقيقة هي التطابق مع الخارج، على أساس أن الإنسان يرتدي قناعاً أصم لا يتغير، وبالتالي فإن مهمة الفيلسوف الوضعي هي استبعاد كل ما لا يمكن قياسه، حتى يفسح المجال للعقل التحكمي والشمولي. ولذلك يمكن القول أيضاً أن الكونية الشاملة التي روّج لها العقل، والعالم الذي نظمه هذا العقل ليسا إلا شكلين تاريخيين تكونا بدافع من الرغبة في الحفاظ على النفس. وإن التوجيه المكثف للمجتمع نحو إنتاج السوق الاجتماعية التي تتحدد بدرجة الملكية أو المقدرة على الانتاج واختزال السياسة إلى مجرد إدارة السلطات، كل هذه علامات تشير إلى المصلحة بمفهومها العام والخاص، وهي ـ في نهاية الأمر ـ إسم آخر للانشغال بالذات. ومن هذا المنظور يمكن القول بأن ماركس نفسه قد وقع في شباك العقل البورجوازي، أي في هذا الطابع الشكلي الذي يضحي فيه ماركس بأفكار الجوهر الانساني واليوتوبيا لصالح العمل ولصالح سياسة قد تستطيع في أحسن الأحوال أن تقلب الأدوار. وقد أصاب هذا المبدأ الشكلي أيضاً اللغة نفسها. ولذلك إتجهت الفلسفة إلى العقل البورجوازي.

وأدورنو ـ رغم كل ما تقدم من نقد للعقل ـ يرفض مواجهة اللاعقل بشيء آخر غير العقل، لأن الإيمان بالفلسفة يتواكب مع رفض الخوف من تقليص مقدرتنا على التفكير، فليس المفروض هو التحكم في الواقع، وإنما المقصود هو نقده، على أساس أن الواقع هو نتاج في حالة صيرورة دائمة، وهو قابل للتغيير، وهذا النقد الذي يقدمه أدورنو يحتوي على جانبين: أولهما نقد ينصب على الحاضر في كل جوانب نقصه وتقدمه، وثانيهما نقد

هو بالضرورة تأمل ذاتي للفكر أو عودة للفكر إلى ذاته[1]، فما يريده أدورنو ومدرسة فرانكفورت هو محاولة إنقاذ الحقائق النسبية من تحت أنقاض الغايات الزائفة، والفلسفة ـ بهذا المعنى ـ هو عامل تصحيح للتاريخ، فهي ليست علماً أساسياً وإنما هي مقاومة الخضوع والاستسلام.

بعد أن قدمنا إشارة إلى بعض أفكار أدورنو الفلسفية بوصفها أساساً لنظريته الجمالية، ينبغي الاشارة إلى موقع الفن من فلسفة أدورنو بشكل عام، فهو يرى أن العمل الفني هو وحده الذي يحتفظ بأسلوب آخر وبسمة أخرى غير النزعة إلى السيطرة، وقد استمد أدورنو هذه الفكرة عن الفن بوصفه نشاطاً حراً يشير إلى إمكانية أخرى لاستخدام العقل، من فالتر بنيامين، لأنه كان صديقه منذ عام 1923، وتأثير بنيامين لا يقف عند أدورنو وإنما يمتد إلى لوكاتش وبريخت وهربرت ماركوزة، ويرى بنيامين أن الفن يولد عالم ذات لغة خاصة، ونجد في الصورة image أكثر أشكال الفن رسوخاً، ولكن ما هي الصورة؟ هي ليست مفهوماً concept، وليست وصفاً غامضاً وإنما هي تلك اللغة الخاصة التي تترجم ذلك الانصهار الخاص دائماً بين كل إنسان وعالمه[2]. وقد استمد بنيامين فكرته هذه من اللعب بوصفه نشاطاً حراً، وهذه الفكرة تعود في أصولها إلى فريدريك شيلر، حين ربط بين اللعب والحرية، فاللاعب ينفصل عن الحياة العادية بالمنظور الاجتماعي، ويحول الفرد إلى شيء آخر مختلف عما هو عليه في الحياة العادية، وفي اللعب نجد أنفسنا أمام عدة أشكال عاطفية للتجربة، مؤسسة

---

(1) راجع: T. W. Adorno, Negative Dialectic, p. 405.

(2) راجع: Walter Benjamin, Illuminations, pp. 218- 219. ويرى فالتر بنيامين في مقالته الشهيرة المنشورة في هذا المصدر بعنوان: «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction» إن الفن ممارسة اجتماعية وهو سلعة أيضاً يشترك في انتاجها ناشرون لتباع في السوق كي تحقق ربحاً وذلك فإن الوسائط التي تخلقها وسائل الاتصال الحديثة تؤثر في رؤية الفنان وفي تشكيل عمله الفني ولذلك فحكمة الفنان أن يعيد النظر في أشكاله الفنية. وفي قوى الانتاج الفني المتاحة له، حتى يستطيع أن يطور منها. فالشكل الفني عند بنيامين يتجاوز البنية القمعية السائدة في مرحلة اجتماعية معينة، وهو مكمن ثورية الفن، وخروجه عن نظام الهيمنة، ولذلك فإن تحطيم الفصل بين الأجناس الأدبية يساهم في خلق علاقة جديدة بين الأديب والقارئ.

على تتابع زمني دوري مستقل عن هذا التتابع الذي يطبعه بطابع التنظيم الخاص للمجتمع الكلي، واللجوء إلى المتشابهات من النصوص الأدبية والأعمال الشعرية، كان هو البحث عن وسيلة علمية من وجهة نظر بنيامين الهدف منها ليس النص أو اللغة نفسها، ولكن التقارب المتشابه بين الفن واللعب كموضوع اجتماعي[1]. ولذلك اكتشف بنيامين حقيقة تزاوج التجربة مع الوجود، لتفسير ماهية المغامرة الشعرية، من بودلير إلى السيريالية، ولاستخلاص نظرية لغوية تعمل على توافق الكلمة مع الشيء، أو الصورة مع الفكرة، فكل صورة فنية تشترك في التصور الخاص بالعالم الذي يسبغ عليها في الوقت نفسه معنى خاصاً بها. وقد أوضح فالتر بنيامين هذا في كتابه: بودلير شاعر غنائي في عصر ازدهار الرأسمالية. وفي كتاباته الأخرى مثل: حديقة وسط المدينة، الاسطورة والعنف، طفولتي في برلين.

إن الفن عند بنيامين يؤكد على خاصية الأشياء التي تخرج عن نطاق قدرتنا، ولكنها خاصية سحرية غامضة تهرب من حيز المعاني[2]، وبذلك يؤسس بنيامين فلسفة جمالية تهدف إلى ربط الصورة والشيء على ضوء ما يثيره من عواطف، وذلك بهدف الاقتراب داخل البعد المكاني، وهذا يبين أن الحداثة كما يفهمها بنيامين ذات رافدين يتكونان من وصف الشكل التاريخي لمأساة الحياة المعاصرة، ومن فلسفة للتجربة بجانب هذا الشكل. ولذلك فإن الفن يعيد وحدة الإنسان، واكتشاف جوهره المفتت، ويعيد تآلفنا مع الأشياء من حولنا. وبذلك يستوعب العقل التنوع والتخلي عن الفردية التي يؤكدها النظام الاستهلاكي السلعي المعاصر. والزمان والمكان يكتسبان تصورات مختلفة عما يؤكده العقل القمعي، فيرتبط الاحساس الزمني ـ المنفلت من الزمن الاجتماعي السائد ـ بذوبان المسافات في التواصل بين الأفراد[3].

ولقد تولدت نظرية أدورنو الجمالية من خلال نقده لطبيعة الحياة اليومية

---

(1) باتريك تاكيسيل «المدنية واللاعب» دور والتر بنجامين في تأسيس علم الاجتماع التصويري، ديوجين (الطبعة العربية) عدد 78، (1988)، ص 57.

(2) المرجع السابق، ص 61.

(3) المرجع السابق، ص 61.

في المجتمع الرأسمالي، واستفاد من بنيامين في تأكيده لاستقلالية العمل الفني من خلال الصورة، وتجاوزه للانفصال بين الإنسان والعالم من خلال علاقة حسية، فالعمل الفني - في ذاته - يعارض القوانين التي تؤكد المجتمعات ذواتها من خلالها. ويعبر عن إرادة الحياة، التي تكمن في خصوصيته، ولقد عبّر أدورنو عن أفكاره الجمالية من خلال دراسات نظرية وتطبيقية، أما النظرية فهي تبدأ في كتابة جدل التنوير، حين تحدث عن الثقافة الصناعية[1]، وتحدث عن التليفزيون وأنماط الثقافة العامة، وبيّن السمات العامة والخاصة للثقافة لدى الجماهير في المجتمع الصناعي، هذا بالاضافة إلى كتابه الرئيسي «النظرية الجمالية» (1970) الذي يبني فيه أدورنو نظريته الجمالية من خلال نقده وتحليله للاتجاهات المختلفة في علم الجمال، ويعيد صياغة ومناقشة معظم قضايا علم الجمال، وهو بهذا موسوعة متكاملة في الفن، وهو يختلف عن كتاب هيجل محاضرات في الفن الجميل، الاستطيقا، لأن هيجل درس قضايا الفن من خلال تاريخ الفن نفسه، بينما أدورنو قسم كتابه إلى اثنتي عشرة قضية وخاتمة تتضمن رؤيته العامة المترتبة على تحليله لمختلف القضايا المرتبطة بالفن وهذه القضايا كما هي بكتابه:

1 - الفن والمجتمع وعلم الجمال. 2 - الوضع. 3 - القبيح والجميل والتكنولوجيا. 4 - الجمال في الطبيعة. 5 - الجميل في الفن. 6 - الوهم والتعبير. 7 - حقيقة المضمون والميتافيزيقا والملغز النوعي. 8 - التطابق والمعنى. 9 - الذات - الموضوع. 10 - أفكار حول نظرية العمل الفني. 11 - الشمولية والخصوصية. 12 - المجتمع، وملحقات تتناول إضافات وأفكاراً حول أصل الفن.

وكما هو واضح من الاحاطة الموسوعية لعناوين الكتاب، نجد أن نقطة البداية لدى أدورنو هي الرد على الاتجاهات التي تحاول أنْ تربط الفن بوصفه انعكاساً مادياً للواقع السائد، أو لطبقة ما، فهو يرى أنه لا بد أن

(1) راجع: T. W. Adorno and M. Horkheimer, Dialectic of Enlightenment, PP. 120-127.

نتعامل مع العمل الفني كما هو مشخص دون أن نحيله إلى لغة أخرى، حتى لا نستنطقه بما ليس فيه، فالعمل الفني لا يعبر عن طبقة ما، ولكنه يعبر عن الكون الانساني. صحيح أن البناء الاقتصادي يفصح عن وجوده ـ في الأعمال الفنية ـ بتحديده للقيمة الاستعمالية (وبالتالي التبادلية للأعمال الفنية) ولكن البناء الاقتصادي لا يحدد بذلك ما تقوله الأعمال الفنية، وما هي كائنة عليه، ويوضح أدورنو هذه القضية على المستوى المعرفي في تحديده لمجال الاستطيقا بوصفه مجالاً يعتمد على التخيل[1]، وهو ملكته الخلاقة، وحين نطالبه بالتعبير عن طبقة ما، فهذا يعني أن يتخلى الفن عن التخيل، لأن التخيل في ماهيته لا واقعي، بينما الطبقة هي مبدأ فعال في الواقع، ولهذا فالفن ـ بطبيعته ـ لا يمنح قيمته إلى أي مبدأ لواقع ما، وهذا التصور الذي يفترض وظيفة في الفن سواء بالتعبير أو التغيير (والفن يغير وعي وغرائز الأشخاص فقط)، إنما يتأتى من القمع الثقافي لطبيعة الفن الذي يحاول تجاوز الواقع وهدم الوعي السائد، وهذا يعني أننا نريد للفن أن يتحدث بلغة العقل والواقع والسائد، فكيف له أن يتجاوزه؟ إن الفن بوصفه ملكة التخيل يربط بين عالم الحساسية وعالم العقل. وحين يتخلى الفن عن التخيل، فإنه يتخلى عن الشكل الجمالي الذي يفصح به الاستقلال الذاتي للفن عن نفسه. وحينذاك يقع في أسر الواقع الذي يسعى إلى فهمه وتجاوزه ولهذا فإن التخلي عن الشكل الجمالي بمثابة تنازل عن المسؤولية، ويحرم الفن من الشكل الذي بواسطته يستطيع أن يخلق الواقع الآخر في داخل الواقع القائم، وهو عالم الأمل. إن البرنامج السياسي الذي يقترح الغاء الاستقلال الذاتي للفن، يفضي إلى تسطيح درجات الواقع بين الحياة والفن، وسيكون طريقه الوحيد تخلي الفن عن استقلاليته التي كانت تتيح له أن يتسرب ويتغلغل في مجال القيم الاستعمالية. وهذا بمعنى أن الشكل الأدبي الأمثل يتجاوز الاتجاه السياسي الصحيح ولا يتجاور معه.

ويتبين لنا من ذلك أن نقد أدورنو للجماليات في الماركسية يشبه نقد كانط للمعرفة، من خلال نقد الأداة التي تقوم بالمعرفة وهي العقل، لأنه

---

(1) راجـــع: T. W. Adorno, Aesthetic Theory (London: Routledge & Kegan Paul, 1972), p. 14.

يقوم بتحديد دور المخيلة في الابداع، وبالتالي فحين نطالب الفن بالتخلي عن استخدام التخيل، وهو الرابطة بين اللاشعور والعقل، فإننا نطالبه بالتخلي عن شكله الجمالي الذي يعطيه بعده الاستقلالي عن الواقع بوصفه نشاطاً حراً وبالتالي يتحدث الفن بلغة الواقع، وهذا معناه موت الفن، ولذلك فهو يطالب بالاعتراف بالمخيلة ودورها الهام في البنية العقلية، ويستفيد في ذلك من أبحاث علم النفس، فالتخيل عملية عقلية لها قوانينها الخاصة، وقيمها الخاصة، وحين نحلل الوظيفة الادراكية للتخيل، فإن هذا يقودنا إلى الاستطيقا من حيث هي علم الجمال، فنعثر وراء الصورة الاستطيقية على الانسجام بين الحسي والعقلي الذي يكبته الواقع السائد[1]. والفن تحت سيطرة التشيؤ، يعارض المؤسسات القمعية بصورة الانسان من حيث هو ذات حرة، والشكل الأدبي الأمثل هو الذي يقدم لنا صورة جدلية للانسان، بمعنى أن الفن يفك قيد الاستلاب، وفي نفس الوقت يعكس العذاب السائد في وجود مستلب للذات، أي يطرح لنا الكراهية والقلق والعذاب بجانب حب الوجود والطمأنينة، إن التشكيل الجمالي يتم بموجب قانون الجمال، وهو جدل الاثبات والسلب، الحضور والغياب، العزاء والغناء، وتحت سلطان قانون هذا الشكل يمكن تمثيل وتشخيص أشد أنواع العذاب مع إمكانية استخلاص متعة منه. والنقطة الجوهرية التي ينبغي الاشارة اليها ونحن بصدد الاشارة إلى نظريته الجمالية هي نقطة الزمن، لأن تحليل الفرق بين الزمن في الواقع والزمن في الفن هو الذي يفضيْ بنا إلى ادراك مدى استقلالية العمل الفني عن الواقع، ويفضي بنا إلى تعريف الفن بوصفه انعتاقاً من الممارسة اليومية من خلال نموذج يحتفظ بالعلاقة الحسية بين الإنسان والعالم. ففي العمل، يتم التوحيد بين الزمان والمكان، بمعنى خضوع الإنسان للآلة، مما يجعله يضمحل أمام العمل، ويصبح الإنسان بوصفه عمراً يمثل عدداً معيناً من ساعات العمل، وبالتالي فالانسان لم يعد سوى هيكل عظمي للزمن. ويصبح الزمن ممثلاً لعدد معين من الوحدات التي يمكن انتاجها من السلعة خلال هذه المدة الزمنية، بينما الزمن في الفن ذو طابع جدلي، لأنه يؤلف

---

(1) المرجع السابق، ص 16.

لنا مشهد الخيال المكاني. فالزمن في الفن توحيد لوجود الإنسان المفتت، بينما يقوم الواقع بتفتيت هذا الوجود الإنساني؛ والفن حين ينقل لنا شيئاً نتلقاه حاضراً على مستوى التجربة، لكن لا يمكن له أن يقدم الحاضر دون أن يراه أيضاً كماض، ولذلك يمثل الفن انتصاراً على الزمن بمفهومه القمعي.

ويشترك أدورنو مع لوكاتش في رفض الأعمال الطليعية الحديثة[1]، لأنه يرى أنها أعمال متطرفة، تعكس التشيؤ الموجود في الوجود كما هو، وهي تعبر بذلك عن الصفوة، وتنتج عن قمع سلطوي، وبشكلها هذا تبين لنا دور الكلية الاجتماعية في اجتذاب كل شيء لتسخيرها، فهذه الأعمال تصور تشيؤ الإنسان بوصفه قدراً لا فكاك منه مثل أعمال كافكا وجويس، وهذا الموقف لدى أدورنو يرتبط لديه بتحليله للموسيقى الحديثة والمعاصرة، حيث يرى أنها تساهم في تفتيت الإنسان أيضاً. فإذا كان أدورنو قد حلل لنا في كتابه «جدل التنوير» انتقال التنوير من العقل إلى اللاعقل، ومن الحرية إلى القمع .فإنه في كتابه «فلسفة الموسيقى الحديثة» (1949)، يجسد هذا على مستوى الموسيقي، فالموسيقى تعبير عن الوعي الأوروبي، وإذا كان التنوير انتهى إلى أسطورة، فإن الموسيقى المعاصرة أصبحت - من وجهة نظره - فارغة، وذات طابع شكلي، يؤكد التشيؤ، ويرصد الملامح الفنية المتخصصة في فن الموسيقي، فيرى أن اللحن قد تقطع، وفقد كثيراً من الجوانب الهارمونية، وظهرت آلات الايقاع بوصفها السيد، وطغت على الآلات الوترية، وهكذا فهو ينادي بفن جميل يتجاوز الواقع، ويهدم بنية الوعي السائد التي تشارك في التسلط والقمع. وهكذا نجد أن رؤيته في علم الجمال مستمدة من رؤيته في «الجدل السلبي» حيث تطرح لنا الأسس الابستمولوجية والمنهجية لتناول ظاهرة الفن والجمال[2]. فنقد الفن وتحديد طبيعته الخاصة هو جزء من مناخ عام لنقد المجتمع والأسس العقلية والاقتصادية التي يقوم عليها.

(1) راجع: Pauline Johnson, Marxist Aesthetics, PP. 93- 94.

(2) راجـــــع: David Held, Introduction to Critical Theory (Berkeley: University of California Press, 1980), p. 200.

وختاماً يمكن القول: إن أدورنو يؤكد على استقلالية العمل الفني، وعدم قبول تفسير أي نص من خارجه، وهو يفصح بهذا عن رؤية مخالفة، وهذا ما قد ساهمت به مدرسة فرانكفورت وأدورنو، فجعلت النقد علماً إبداعياً بعد أن كان تابعاً للعلوم النفسية والاجتماعية والايديولوجية. وأصبح فعل الابداع خروجاً على نظام شمولي للهيمنة والتسلط، بعد أن كان يبدو في النقد الايديولوجي والنفسي والاجتماعي تحصيلاً لمجموع قوى وآليات حاصلة في الواقع.

والنقد الذي يمكن أن يوجه إلى فلسفة أدورنو هو أننا لا نجد فيها أي إشارة للمستقبل، فهي تكتفي بدراسة الماضي والحاضر فحسب، أما المستقبل فلم يذكر، وإنما تم التركيز على نقد الطابع اللاعقلاني السائد في الحياة اليومية في المجتمعات الرأسمالية. وأن تأثير كانط وهوسرل أكثر وضوحاً من تأثير هيجل وماركس في أفكار أدورنو، ولذلك يلاحظ المدقق في نصوصه، أنها تتضمن إشارات مرجعية سائدة إلى كانط وهوسرل يظهر في تحليله للظواهر، والعمل الفني يبدو لديه في بعض الأحيان خبرة جمالية تظهر من خلال نص. ولذلك يمكن ـ في الجانب المعرفي، كنقطة بداية لمناقشة المحتوى، وهذا مجرد تفسير شخصي، لم أجده في التحليلات والتفسيرات التي قدمت أفكار أدورنو.

وبعد، يبقى سؤال أخير: ما هي امكانية الافادة من آراء هذا الفيلسوف بالنسبة لهموم الفكر العربي النقدي وقضاياه الخاصة؟ لمحاولة استيعاب هذا السؤال لا بد من بحث آخر مستفيض يستوعب الدور الذي يقوم به فكره في سلب الحضارة الغربية المعاصرة، هذا السلب الذي ينطوي على معنى التدخل الارادي من أجل إنكار واقع الانسان الغربي الاستهلاكي، وأدورنو يعبر عن روح العصر، فأفكاره تمتد لمفكرين آخرين مثل إريك فروم، الذي يتخذ نفس الموقف، رغم اختلاف التوجهات. لكن يمكن الاشارة إلى بعض اشارات تنبه إلى آفاق واسعة. فمثلاً فيما يختص بما هو سائد لدينا الآن من نقد للذات، ينبغي أن يؤسس على نقد العقل الشمولي الذي يجسد البنية الاجتماعية والسياسية، بمعنى أنه لدينا نموذجنا القمعي الخاص بناء وحين ننقل الماركسية لدينا، فإننا نهمل البحث في بنيتها التاريخية والنفسية والمادية

الخاصة بها. وبذلك نكون مثاليين في قبول للفكر دون مادته الواقعية. وهذا يعزلنا عن محتويات واقعنا الخاص. والقمع وآليات التسلط فيه لا يخص حضارة بعينها فحسب، وإنما هو نموذج للتفكير والتنافس حول الحاجات الاستهلاكية يمتد إلى كل الحضارات على الأرض. والعالم الثالث يتلقى آليات القمع من خلال السوق الرأسمالية للإنتاج، ويتغاضى عن بنية القمع التي تتسرب إليه مع نقل للبضائع وأشكال الحكم والتنظيم الاجتماعي.

وبالنسبة لقضية الشكل في العمل الفني المثارة لدينا أيضاً، يمكن أن نستفيد من أدورنو من كون الشكل عملية إجرائية، أي ذات طابع عملي، وبالتالي فإن الممارسة النظرية لهذه القضية تحلق في سماء التجريد الأجوف الذي تم تجاوزه على مستوى التاريخ الاجتماعي والسياسي.

الفصل الثالث

فلسفة أدورنو النقدية

إرتبط المشروع الفلسفي لتيودور ادورنو[1] بالمشروع الجمالي، بل تعد نظريته الجمالية، تطبيقاً لكثير من رؤاه الفلسفية التي تكونت لديه على مرحلتين، المرحلة الأولى التي اشترك فيها مع هوركهايمر في تقديم دراسات تقدم نقداً للفكر الفلسفي، السابق عليهما والمعاصر لهما، مما مكنهما بعد ذلك من تقديم الصيغة الفلسفية المقترحة لمدرسة فرانكفورت، وتبلورت النظرية النقدية كاتجاه فلسفي معاصر، حين قدمت نقداً للعقل التماثلي، كما يتمثل في فلسفة الهوية عند هيجل، والعقل الأداتي كما يتمثل في الفلسفة

(1) يمكن الإشارة هنا إلى حياة أدورنو (1903 ـ 1969) مما يلقي الضوء على مصادره الفلسفية التي توضح المؤثرات التي تأثر بها وشكلت فلسفته، فلقد ولد عام 1903 في فرانكفورت من أب ألماني وأم إيطالية. واهتم بالبداية بالموسيقى في فيينا حتى عام 1928، ثم عاد إلى فرانكفورت، وكان قد تعرف إلى هوركهايمر (Horkheimer) في الحلقة العلمية التي كان ينظمها هانس كورنليوس Hans Cornelius حول هوسرل، وقدم أطروحته حول كيركجارد: بناء الجمالية، التي نشرت 1933، ولم يصبح عضواً رسمياً في معهد البحوث الاجتماعية بجامعة فرانكفورت إلا في عام 1938، وحين وصل هتلر إلى الحكم، مكث في انجلترا حتى عام 1937، في كلية مارتن في اكسفورد، وبعد نفيه إلى الولايات المتحدة، استعاد أدورنو التعاون مع هوركهايمر الذي كان قد سبقه إلى هناك، وقاما بتأليف كتاب (نقد العقل) معاً، وعاد أدورنو إلى فرانكفورت بعد الحرب، وصار مديراً للمعهد، بعد هوركهايمر. وقد توفي عام 1969، بعد نشر دراسته الفلسفية الهامة، جدل السلب Negative Dialectic، وبعد أن بدأ في نشر مؤلفاته الكاملة.

وهذا العرض يبين أن مراحل فكره الفلسفي هي:

1 ـ نقد العقل. 2 ـ جدل السلب. 3 ـ النظرية الجمالية. وقد تأثر بكانط وهيجل ووالتر بنيامين من المعاصرين له.

الوضعية، ونقد أشكال السلطة المعاصرة التي تهيمن على الأفراد والجماعات، وتكشف عن مراكز الاستقطاب الخفية للتسلط والسيطرة، وهذه الممارسة النقدية هي التي ساهمت في إنجاز المرحلة الثانية من فلسفة أدورنو التي قدم فيها كتابه «جدل السلب»، وساهمت أيضاً في إنجاز المرحلة الثالثة التي قدم فيها كتابه «النظرية الجمالية».

ولا يمكن فهم فلسفة أدورنو دون الاشارة إلى المفاهيم العامة التي تحكم مدرسة فرانكفورت، فحين عاد أدورنو إلى ألمانيا عام 1950، تابع العمل العلمي للمدرسة، وعقد ندوات دراسية عن «هيجل». وانضم في ذلك الوقت، يورجين هابرماس إلى مساعدي أدورنو، بالاضافة إلى جان بياجيه، وكانت العقود الأولى من تاريخ مدرسة فرانكفورت تحت قيادة هوركهايمر (1895 ـ 1973) الذي أبرز الطابع الماركسي الفرويدي في أعمال المدرسة، بالاضافة للتوجه النقدي الراديكالي، ولكن هذا الطرح لم يلتزم كل الاعضاء، في البحوث والدراسات، مما ساهم في خلق تعددية نسبية داخل المدرسة، وهذا يرجع إلى تمايز هوركهايمر وأدورنو، رغم التقائهما حول مبادئ النظرية النقدية وأهدافها، فلقد تحول هوركهايمر من ممثل لاتجاه اجتماعي علمي تقدمي إلى ناقد راديكالي للنظم الليبرالية المثقلة بالبيروقراطية ويرى أنها تتجه بالحضارة المعاصرة إلى إخفاق ضخم تحت لواء الرأسمالية، أما أدورنو، فقد بدأ من حيث انتهى هوركهايمر، فقد إنطلق من الفلسفة التاريخية لغرض الاخفاق الحضاري الغربي، الذي كان من نتائجه ظواهر مثل العداء للسامية[1]، وينتقد أدورنو هذا العداء، لأنه يهودي أولاً، ولأنه ينتمي للنخبة

---

(1) أشار مارتن جاي إلى علاقة مدرسة فرانكفورت باليهودية. لأن معظمهم يدين بها، وقد أشار أدورنو بشكل خاص إلى مذابح هتلر في كتابه جدل السلب بوصفها دليلاً على الاخفاق الحضاري وتراجعا عن العقلانية، رغم أنه كان ينتمي للثقافة الليبرالية، إلا أنه كان يشعر ـ هو وزملائه ـ بالاضطهاد بوصفهم يساريين.
أنظر حول علاقة مدرسة فرانكفورت بالصهيونية:
- M. Jay: The Dialectical Imagination, p. 25.
- Adorno: Negative Dialectics, p. 371.
ـ رمضان بسطاويسي: الأسس الفلسفية لجماليات أدورنو. مجلة ألف، الجامعة الأمريكية، القاهرة، العدد العاشر 1990 ـ ص 113 ـ 114. وانظر كتاب جورج لوكاتش تحطيم العقل.

اليسارية الألمانية، التي كانت تلاقي الاضطهاد ثانياً، ولهذا تحول لطرح تساؤلات ذات طابع وجودي حول فلسفة الهوية أو العقل التماثلي، واقترب بهذا الفكر من أرنست بلوخ[1]، ووالتر بنيامين، وقاده هذا إلى نشر عدة دراسات هامة مثل (جدل السلب) و (النظرية الجمالية). واهتم في كلا الكتابين بطرح تساؤل: هل يمكن اكتشاف «حقيقة موضوعية» في ظل «موضوعية التعمية» أو المغالطة، التي تمارسها المناهج المعاصرة، التي تغفل دور الوسائط المادية، والوظيفية الاجتماعية، وغير ذلك في مجال الأعمال الفنية؟ وقد استفاد أدورنو من والتر بنيامين[2] في تطبيقاته العملية التي قدمها في أعماله، وتبنى كثيراً من أفكاره بهذا الصدد.

وقد حاول أدورنو في كتابه (جدل التنوير) (Dialectic of Enlightenment) بالاشتراك مع هوركهايمر أن يحدد سمات وخصائص

(1) قدم أرنست بلوخ بحثاً عن فلسفة التنوير في الدراسة التي حملت عنوان «مدخل إلى فلسفة عصر النهضة»، وأهم ما يميز هذا الكتاب هو أنه لا يعالج النهضة كظاهرة بعث للعصور القديمة، وإنما النهضة تعني لدى بلوخ (1885 ـ 1978) ميلاد إنسان جديد في المجتمع البورجوازي، ويقدم هذا من خلال تحليل فلسفة عصر النهضة عبر دراسته للفلاسفة الايطاليين الطبيعيين مثل: برونو، وكامبانيلا، وعبر دراسته للعلوم الطبيعية الرياضية وروادها مثل جاليليو، ونيوتن، وعبر الدراسة التي يقدمها عن فلسفة القانون والدولة لدى ميكافيللي وبودان وجروسيوس وهوبز. وقدم بلوخ في هذه الدراسة لوحة شاملة لأفكار عصر النهضة، وتجاوز ما هو شائع عن هذا العصر بوصفه عصراً جمالياً فقط، فبين الأساس الفلسفي والاجتماعي لهذه النهضة الفنية، ولا يقف إسهام بلوخ عند ذلك، وإنما يتجاوز هذا إلى تقديم منهج اجتماعي، استفاد منه أدورنو في معالجة قضايا علم الجمال، فخلع عليها الطابع السياسي. ويعتمد منهج بلوخ على إبراز صلة الاتساق بين نظم الانتاج الاقتصادي والاتجاهات الفكرية السائدة في هذا العصر، وهو يبرز ـ بشكل خاص ـ سمات الحركات الفكرية في أوروبا أثناء الانتقال من الاقطاعية الفروسية إلى المرحلة التجارية mercantilism وتحالف هذه المرحلة مع الملكية وصولاً إلى مرحلة بدايات العصر الصناعي. ويعرف بلوخ عصر النهضة بأن النهضة لم تكن تعني ظهور شيء ماض أو انبعاث للعصر القديم، حسب التفسير الشائع، وإنما كانت ميلاداً لشيء لم يكن له أي تصور من قبل لدى الإنسان.

أنظر ترجمة النص: أرنست بلوخ: مدخل إلى فلسفة النهضة ترجمة: مصطفى مرجان. مجلة الفكر العربي المعاصر العدد 13 ـ 1981، ص 79 إلى ص 93.

(2) إن حوار أدورنو مع بنيامين الذي تم أواخر 1929 من أهم مصادر أدورنو لأفكاره الجمالية فيما بعد وسوف يتم الاشارة بالتفصيل إلى ذلك فيما بعد.

العقل الحديث والمعاصر، والكتاب يعبر عن صور العقل المختلفة داخل الحضارة الغربية(1)، فيهاجم أدورنو أحد أشكال العقل المعاصر، السائدة في أوروبا، وهو العقل التسلطي ويبرز الصراع الداخلي بين الثقافات الأوروبية، عن طريق مهاجمة التعارض بين الغرب المستنير وألمانيا التي تبدو لدى البعض غير مستنيرة، نتيجة لوصول النازية إلى الحكم، مما حدا بجورج لوكاتش Lukach إلى تصوير التطور الثقافي الألماني باعتباره تطوراً مستمراً نحو الأسوأ، لأنه يتم تدمير العقل بصورة تدريجية، أثناء الحكم النازي، مما أدى لذيوع هذا الرأي لدى الحلفاء كأداة ضد دول المحور (التي يتزعمها النازي)(2) وهذا الكتاب - جدل التنوير - قد مكن أدورنو من إدراك جدليات التطور الثقافي الغربي، على نحو أتاح له رؤية كانط وهيجل بوصفهم مطورين لهذا التاريخ الثقافي، على عكس ما كان سائداً في تلك الفترة.

ولا بد أن نشير إلى أن كلمة الجدل Dialectic في كتابهما: جدل التنوير، لا تستخدم بالمعنى الهيجلي، ولكن أدورنو وهوركهايمر يريدان بها لفت الانتباه إلى الجوانب المتباينة للطابع العقلي والتنويري والنقدي في الفكر الفلسفي في عصرنا الراهن. فقد تم الربط بين العقلانية والتقدم، مما أدى لاتخاذ العقل موجهاً له في كل خطواته، أملاً في تحقيق التقدم في العلوم الطبيعية، ولاكتشاف التكنولوجيا، فأصبح العقل أداة، للتحكم في الطبيعة والبشر، والعلاقات القائمة بينهما لتحقيق هذا التقدم المزعوم(3).

وقد ربط أدورنو - بشكل تحليلي - بين مختلف أشكال التحكم والسيطرة في العصر الحديث، مثل سيطرة الانسان على ذاته، والتحكم في البشر (عن طريق أجهزة الاتصال) والسيطرة على الطبيعة، كل هذه عمليات مترابطة، لأن قدرات وامكانيات التحكم بالطبيعة مصحوبة - في رأيه -

---

(1) Adorno and Horkheimer: Dialectic of Enlightenment (New York: Continuum 1972) p.p. 4- 16.

(2) G, Lukacs: The young Hegel, Studies in the relations between Dialectics and Economics, Trans. By R. Rivingsten, Mitpren Cambridge, 1976, p. 15.

(3) Adorno and Horkheimer: Dialectic of Enlightenment, p. 50.

بالاضعاف من شدة اهتمام الانسان بحياته الداخلية والوجدانية والروحية[1] ومع ذلك يبقى - في النهاية - الدافع الأساسي الذي تنطلق منه كل تصرفات الفرد وهو دافع الحفاظ على الذات. ولكن - وهذه جدلية الحداثة - فإن الذات تفهم هنا بالمعنى البيولوجي البحت، ولا تفهم في الاطار المتعدد الأبعاد للانسان.

جدل التنوير

وقد بحث أدورنو وهوركهايمر مصائر العقلانية في عصرنا الراهن، وإمكانياتها للتحرر، رغم مشكلاتها الضخمة، وذلك بنقد العقل ذاته، وقد توصلا إلى حكم يتضح من خلال مسألتين:

1 - إن الاسطورة هي صورة من صور تعقل الواقع، فقد أوضحا أن الجماعات البشرية - فيما قبل التاريخ - حاولت التخلص من تحكم الطبيعة والظروف الطبيعية المحيطة بها، أو تعويض ذلك عن طريق «سجن» الأحداث المهددة للجماعات البشرية في تعبيرات ومصطلحات، وقد أدى هذا إلى ضياع أو افتقاد الوحدة المرئية بين الصورة الظاهرة والمصطلح أو الكلمة المفردة المعبر عنها. وفي الوقت نفسه، فإن الإنسان الأول القادر على «الاصطلاح» أو التعبير، اتخذ من الطبيعة موضوعاً، بأن جعلها أداة أو وسيلة لأغراضه، ولهذا يرى أدورنو في الاسطورة إعادة تشكيل للطبيعة وفقاً لرؤية الانسان. فالأسطورة هي إضفاء الطابع العقلي على الطبيعة، ولها طابع تنويري لدى الإنسان الأول.

2 - وقد استمر الانسان المعاصر على نفس منوال الانسان الأول، في إضفاء الطابع العقلي على كل الأشياء، حتى أن التعقل المعاصر أو التنويرية المعاصرة تتجه لتكون أسطورة من جديد، ذلك لأن العقل التنويري تعامل مع هذه الأسطورية (المؤسسة التي تحكم العقل، وتتخذه أداة لتحقيق مصالحها) فتبنى مفاهيمها، بدلاً من تأملها وتحليلها ونقدها. فبدلاً من أن ينقد العقل ذاته، يتحول لأسطورة، ويمضي في عملية عقلنة لكل المجالات

(1) Ibid: p. 81 and see Negative Dialectic p. 78.

الحياتية[1].

وأصبحت عمليات التقدم الانساني مرتبطة باستخدام مزيد من القدرة على التحكم والتسلط باستخدام العقل الأداتي. وما يقابله من إرغام للطبيعة، حتى لو أدى الأمر إلى مزيد من تعقد المشكلات وتعميقها، وبذلك يصبح التعقل التنويري أسطورياً.

وينبغي أن نؤكد هنا أن جدليات التعقل هذه، لا يمكن الخروج عليها من خلال الجهد الفردي أو الجماعي، إذ ليس الحل في الخروج على العقل، والوقوع في اللاعقلانية، أو إيزالة العقل، بل في مزيد من العقلانية، أي في أن يتعقل العقل ذاته، وقد اتفق هربرت ماركيوز وهوركهايمر مع أدورنو في هذا.

وهذا الحل الذي يطرحه أدورنو يجعله يقف في موقف وسط بين العقل والمطلق (هيجل)، والعقل الاجتماعي (ماركس)، ولكن هذا لا يعني التوفيق بينهما، إنما هو ينحاز للشروط المادية التي تنتج الواقع الانساني، فهو يعطي أولوية للحس على العقل، دون أن يعني ذلك ضياع اللحظة الجدلية في التفكير الفلسفي المتعقل لتلك العمليات. وقد حاول أدورنو تطبيق هذا المنهج في مجال نظرية الفن، حين ربط بين فرويد وماركس في نظرته للموسيقى في دراسته التي ظهرت عام 1932 بعنوان: في الموقع الاجتماعي للموسيقى.

وقد بدأ لأدورنو أن عملية تكون الفرد المستقل هي عملية تاريخية تقويمية لا يمكن التخلي عنها أو نفيها، ولكن ظهور (الفرد الحديث) يعني صعود الاحتكار، وبلوغ المجتمع الاستهلاكي للذروة والتدمير الذاتي للثقافة، مما أدى لفرض الوصاية من جديد على الذات المستقلة. فالعصور الحديثة أدت إلى سيادة العقل الأداتي، بما يعنيه ذلك من إنتاج جماعي، وإعدام جماعي، وقد قاد هذا الفهم المتشائم لعملية التقدم كلاً من أدورنو وهوركهايمر وبنيامين إلى التخلي عن مصطلح التقدم الذي يثير مشكلات عديدة في المجتمع الشيوعي الذي أفرز التجربة الستالينية، والمجتمع

---

(1) Ibid: p. 168.

الألماني الذي شهد سقوط الديمقراطية عام 1933، مما حدا بهم إلى اعادة النظر بالنظرية التاريخية الماركسية، وتبين الجوانب المظلمة في الرأسمالية والبيروقراطية المعاصرة.

وقد عبر أدورنو عن هذا في الدراسة التي أعدها عن التسلطية التي سادت العصر الحديث[1]. لأن مقاومة النزعات اللاعقلانية في المجتمع تكون عن طريق مزيد من العقلانية، لاسيما في مرحلة النازية التي حاولت أن تستبدل الصراع الطبقي بالصراع العرقي، الذي يتطلب أن يكون الإنسان آلياً، فيصدق ما يطرح، دون محاولة لنقد كل أشكال السيطرة، التي أصبحت تتبدى في مختلف الأشكال الحياتية في العصر الحديث.

ويرى أدورنو أن فلسفة التنوير التي كان هدفها يتمثل في تحرير الانسان، إنقلبت من خلال مسار هذه الفلسفة في العصر الراهن إلى هدف مضاد لذلك تماماً، إذ كرست العبودية القديمة للانسان الأول، الذي كان تابعاً للطبيعة، فأصبح اليوم تابعاً للمجتمع المعاصر، واستمرت بالتالي علاقات القوى المبنية على الخضوع، وابعاد الحرية كموضوع فلسفي للنقد الجذري في المجتمعات المعاصرة، وهكذا يتبين لنا أن أدورنو في نقده لعصر التنوير لم يكن يقصد ذلك العصر في ذاته، وإنما ليؤصل رؤيته النقدية للمجتمع المعاصر، فنتائج التنوير في الزمن المعاصر، أدت إلى اختفاء دور العقل من نقد الواقع، وسلب طابع المعقولية التي يضفيها على الأشياء، لأن فلسفة التنوير في تجلياتها المعاصرة، وإن ادعت انها تسعى إلى تحرير الانسان من عبودية الخوف والأساطير، وأدخلت العقل كصيغة منهجية للتعامل مع الطبيعة والتاريخ، فإنها في ظل المجتمع الراهن، استسلمت لأساطير من نوع جديد، مثل أسطورة التكنولوجيا، والسلطة، والتسليح، وانتاج الأدوات وصيغة الكم التي لا تترك أي مساحة للانسان للانعكاس الذاتي لكي ينتقد المجتمع، وينتقد نفسه.

إن فلسفة التنوير لم تساعد في إنتاج الشروط الاجتماعية التي تتيح

---

(1) T. W. Adorno: The Jargon of Authenticity Translated by Knut Tarnowski and Frederic Will, Edition Northwester University Press, Evonston 1973, p. 15.

للانسان النقد والسلب، بل أبعدت جدليات السلب من داخل العقل واللغة، حين سادت الفلسفة الوضعية والتحليلية في صياغة القضايا الراهنة، فلم يعد للانسان سوى هذا البعد الجزئي في تعامله مع الأشياء والكلمات، وحرص على التطابق معها، دون أن تقدم رؤية شمولية، تتجاوز به البعد الواحد للأشياء، وقد ساهم هذا في تحويل اللغة إلى مجرد أداة في يد قوى السلطة ونتيجة لهذا فلا بد من تاريخ نقدي لعقل عصر التنوير (لا بد أن نشير هنا إلى أن مفهوم التنوير لدى أدورنو لا يقتصر على فلاسفة القرن الثامن عشر فقط، وإنما يتسع ليشمل كل فكر يسعى لتحرير الأفراد والمؤسسات القائمة في المجتمع) وكل نتاجات العقل لها تاريخ، سواء ما يتصل منها بالعلم، أو الفلسفة، فيمكن تقديم تأريخاً نقدياً لمسار العقل في العلوم الطبيعية، أو العلوم الانسانية، ولكن هنالك تاريخ آخر، يشير إليه أدورنو هو تاريخ جدليات الانعكاس الذاتي للعقل، تاريخ العقل الخاص حين ينقسم ويزدوج على ذاته، فنجد العقل الموضوعي الذي يعمل على رصد نظام العالم داخل نسق له غائية محددة، وينطوي بالتالي على بعد معرفي وأنطولوجي ورؤية للعالم والناس والعلاقات، ونجد أيضاً العقل الذاتي، الذي يخدم تطلعات الانسانية في إدراكها لغاياتها وأهدافها، فالفرد يسعى إلى الاحتفاظ بذاته، وعدم الذوبان في البعد الجزئي الذي يطبع كل شيء بسماته في المجتمع المعاصر، والعقل يوفر للانسان شروط المحافظة على هذه الذات، التي يكتفي المجتمع بالمحافظة عليها من الناحية البيولوجية فحسب، ويتجاهل - عن عمد - الأبعاد الداخلية للانسان، لأنه يريد نفيها.. ومن ثم ينشأ التعارض بين العقل الموضوعي، الذي يهدف إلى المنفعة، ويضع منطقاً لها وبين العقل الذاتي، الذي يكشف عن السلطة الرمزية للأشياء والأدوات والعلاقات ويسعى للتغيير... ولكن الغلبة تحققت للعقل الموضوعي، نتيجة لسيادة منطق القيمة التبادلية للأفكار وسيادة سلطة الاستهلاك، مما أدى لانخراط العقل في صيرورة الانتاج، وأصبح الفكر خاضعاً لمعايير الصناعة، ولذلك تتحول اللغة إلى شعار، مرتبطة بمنظومة خاصة لانتاج الاتصال، وأصبحت الفلسفة تابعة، والانسان يلهث وراء المعلومات والتكنولوجيا، والاتصال، لأنها لغة العصر، وهذه الحالة يطلق عليها أدورنو عقلانية من نوع خاص، تهدف إلى تكريس لاعقلانية من نوع جديد، تستهدف سيطرة

الانسان على الطبيعة، وتأسيس نظام اجتماعي وسياسي يسيطر على الانسان، ولهذا ـ في ظل هذا النظام الذي يبدو عقلانياً ـ تصبح المعرفة سلطة، في يد مالكي وسائل السيطرة، والمعرفة هنا ليست هي المعلومات فحسب، وإنما هي التقنية والتكنولوجيا التي لا تسعى لخلق مفاهيم وصور وإنما تريد استغلال عمل الآخرين. . وغرس التبعية لديهم نحو السلطة السائدة.

ويريد أدورنو لفكر التنوير، أن يستعيد دوره في تحرير الانسان من الأساطير الخرافية، القديمة، والمعاصرة، ويدفع الإنسان إلى مبادرة الفعل الحر التي تساعده في خلق الشروط التي تنمي طاقاته بمختلف أبعادها، وتحقيق رغباته.

نقد العقل التماثلي «فلسفة الهوية»

اهتم أدورنو بنقد العقل التماثلي، أو نظرية الهوية، التي ترى أن هناك تماثلاً بين الذات والموضوع أو تطابق بينهما، والتي أعطاها هيجل مشروعيتها الفلسفية، وقد سبق لهوركهايمر أن قدم نقداً لفلسفة هيجل، فبين أن المثالية الألمانية، من كانط إلى هيجل، حاولت تصوير «الحقيقة» على أنها وحدة الذات والموضوع، فالهوية ـ هي النظام الفلسفي الموحدة للعالم، وهي البنية المنطقية للميتافيزيقا التي يقدمها هيجل حول هوية الواقعي مع العقلي ـ وهذا لكي تكتشف النظرية النقدية للاعقلاني في العالم، وتدرك لا عقلانية التاريخ، ورفضها لفلسفة الهوية، لا يعني الاعتراف بالنظرة الوضعية المحضة للعالم، بل هي تنقدها أيضاً، ولكنها تأسيس فلسفي لرفض الايديولوجيا التي نفترض وجود تماثل وهوية بين الذات والموضوع.

وقد حاول هربرت ماركيوز تفسير فلسفة هيجل من خلال فكرة السلب أو النفي، بدلاً من مفهوم الهوية، وذلك لاقامة مفهوم الحياة الانطولوجي كأساس أصيل لأنطولوجيا هيجل، ولذلك لم يوجه نقده بشكل مباشر إلى العقل التماثلي عند هيجل، ولم ير فيه سمة جوهرية، على النحو الذي تجسده فكرة النفي في الجدل الهيجلي.

ولكن أدورنو في كتابه «جدل السلب» يجعل من أهداف كتابه تفويض المماثلة بين الحقيقة والكلية، فهو يرى أن نظرية الهوية أو التماثل لدى

هيجل تفترض وجود ترابط منطقي بين الذات والموضوع، بينما هناك استقلال نسبي أو لا تماثل بينهما، فالذات تمتلك لا تناهيها الخاص، كذلك هنالك مناطق لا معقولة في الموضوع بالنسبة للذات، وبالتالي يقترح أدورنو منطقاً للتفكك، بدلاً من الترتيب التماثلي وذلك من خلال جدل السلب.

ورغم أن جدل السلب يخرج من داخل فلسفة الهوية ويحاول تجاوزه عن طريق السلب أيضاً[1] فالذات الانسانية ليست في حالة تطابق مع الموضوع، فهي تخالف الموضوع، حين تخرج عن الواقعي، وتمارس قدرتها على دراسة وهمها الخاص، فالوعي يمكن أن يتخذ من أفكار الأنا موضوعاً للتفكير، وليس موضوعات الوعي هي الواقع دائماً، وإنما هي لا تماثل وقد استفاد أدورنو هنا من هيجل، وهوسرل بشكل خاص. فلقد استفاد من مفهوم السلب أو النفي في الجدل الهيجلي، واستخدمه في تقويض نظرية الهوية، وهذا يعني أن مبدأ «اللاتماثل» قد خرج من داخل الهوية[2]، واستفاد من هوسرل حول علاقة الذات بالموضوع، وطبيعة هذه العلاقة، التي تجعل العلاقة تتحرك في صيرورة من مفهوم التماثل إلى مفهوم عدم التماثل، فالواقع يتغير ويتشكل في أشكال عديدة، والذات تقوم بعملية نفي مستمرة لمفاهيمها عن العالم، ولهذا فإن فاعلية الذات تتمثل في نقد تصوراتها عن الموضوع، ونقد الموضوع ذاته، وقد أدى هذا إلى تخلص الفكر من وهم ادراك الواقع بكونه كلياً، لأن هذا يعني تحويل الموضوع أو الواقعي

---

(1) يمكننا هنا أن نتساءل هل مفهوم «النقد» لدى أدورنو هو امتداد للتفكير الفلسفي الألماني منذ كانط إلى نيتشه، الذي جعل النقد بعداً رئيسياً من أبعاد ممارسة التفكير الفلسفي؟ أم أن النقد لديه يختلف عن النقد السابق عليه؟ ويمكن القول أن نقد «نظرية الحقيقة» أو «الهوية» في الفكر الفلسفي، يبين أن البعد الاجتماعي للفكر ـ كأساس للنقد ـ هو ما يميز تجربة أدورنو ومدرسة فرانكفورت، فقد حاول أدورنو ـ عبر النقد ـ إعادة صياغة الفكر الفلسفي وفق تصوراته عن العالم، ومن ثم تأصيل نقده للمجتمع المعاصر، وهذا هو مقصده الأسمى، فالنقد لديه أداة، لتغير الواقع، وبيان إخفاق المشروع الحضاري.
والنقد لدى أدورنو هو بحث دائم عن آفاق السؤال، فالطريقة التي كتب بها كتابه الفلسفي الرئيسي «جدل السلب» يقوم على طرح الأسئلة من خلال الآلية النقدية التي يتناول بها تاريخ الفكر، ويحلل بها المجتمع المعاصر. وذلك بهدف تحويل النقد إلى أداة لمقاومة كل أشكال الاستقطاب المعاصر.

(2) Adorno: Negative Dialectic, p. 146.

إلى كتلة كلية صماء، لكي يتسنى التعامل معها وفق منطق الهوية، أي الإحالة للذات، لأنه يتماثل معها، وبالتالي إغفال الفروق النوعية واللاتماثل بين الذات والموضوع.

ولكن إذا كان أدورنو، أو النظرية النقدية أيضاً، يرفض فلسفة الهوية، أو المماثلة بين الواقعي والعقلي، فإن هذا لا يعني تبني موقف اللاعقلي، كمضاد لعقلانية هيجل، وإنما هو يرى رفض العقل، يتأتى من نقد العقل لذاته، وحدوده في الواقع والتاريخ، وقد بدأت هذه الفكرة - في تاريخ الفكر الفلسفي - لدى كيركجارد الذي أعد أدورنو أطروحته عنه، الذي قدم نقداً فلسفياً لمفهوم الهوية، والتطابق الذي أقامه هيجل بين الداخل والخارج والواقعي والعقلي، وقد حاول أدورنو تطوير أفكار كيركجارد في هذا، لكنه في نقده للعقل التماثلي عند هيجل لم يدفعه هذا إلى تخاذ موقف لاعقلاني، وإنما دفعه هذا لمزيد من العقلانية، والكشف عن عقلانية مغايرة، تتدرك التفكك والاختلاف، بدلاً من رده إلى التماثل (وهذا يستدعي الاشارة لمفهوم العقلانية لدى النظرية النقدية بشكل عام، وأدورنو بشكل خاص)[1] وإدراك أن العناصر غير المتماثلة

---

(1) إن مفهوم العقل أو العقلانية لدى النظرية النقدية، أو لدى أدورنو لا يسعى لاقامة نسق منطقي كامل، ولا يركز على شكل واحد من أشكال العقل المتعددة، وإنما التفكير العقلي لديهم يحترس من كل أشكال التأمل الميتافيزيقي وفلسفات الهوية، والواقع يمكن تحليله من خلال البعد النقدي للعقل، بدون أن ينظر للعقل وكأنه مثال متعال يوجد خارج التاريخ، فأدورنو ينتقد أي فلسفة يكون لها مفهوماً ضيقاً للعقلانية، وتحصرها في نطاق ضيق، مثل الفلسفات الوضعية، وهذه الفلسفات - في رأيه - تقوم بوظيفة الايديولوجيا التي تعرقل الحرية الانسانية. فالعقل لديه أداة لنفي كل ما يعرقل مسيرة الانسانية، ولذلك فهو يرفض الانتماء السياسي، الذي يسلب العقل قدرته على النقد الحر. فالاشكالية التي ينطلق منها أدورنو، هي التي تحدد مفهوم العقل لديه، وهذه الاشكالية هي تغيير الواقع، ليصبح أكثر إنسانية، والمجتمع المعاصر حول العقل كأداة في تحقيق مصالحه التسلطية، ولذلك ينبغي نقد العقل ذاته. وهذا العقل الذي يقصده أدورنو لا يفصل بين العقل الفلسفي، والخيالي، والاقتصادي، والاجتماعي والنفسي، ويرى أن الفصل بين أبعاد العقل هو نتيجة لتقسيم العمل في المجتمع المعاصر، لاحكام مزيد من السيطرة على الانسان، وينبغي دمج هذه التخصصات مع بعضها البعض لكي يمارس العقل وظيفته في النقد.

وقد ربط أدورنو وهوركهايمر في كتابهما «جدل العقل» بين العقلانية المعاصرة «الذي عمدا إلى التحرر منها ونفيها» وبين التكنولوجيا، أو التقنية، ويرى أدورنو أن عقلانية التقنية هي =

في الواقع، وغير المتطابقة مع الذات، هي سلب لمفهومها الثابت عن الواقع، ونفياً لواقع راهن متعين في ظروف محددة. فأدورنو لم يقع فيما وقع فيه كيركجارد، وإنما تجاوز هذا إلى دائرة أعمق، تجسد اللاتماثل، وهي دائرة الجمالية، التي لا تسعى إلى تصوير ما ينبغي أن يكون، فيقع في معيارية أخلاقية، وإنما تقدم الخبرة الحسية بما هو موجود مباشرة، بل قدم أدورنو نقداً للحل الذي يقترحه كيركجارد في نقده لنظرية الهوية عند هيجل، فالبديل الكيركجاردي يقدم حلاً ذاتياً، وبالتالي يعاد إنتاج المثالية الهيجلية في نوع من أنطولوجيا الذات العينية، وهذا لا يجعلنا نتجاوز عن الصيرورة الزمانية، وتتقلص النزعة التاريخية إلى إمكانية مجردة للوجود في الزمن. فأدورنو لا يعود إلى المفرد كرد فعل لرفضه لمبدأ الكلي، كما فعل كيركجارد، وإنما يركز على فكرة التوسط في المنطق الهيجلي، التي تقوم بدور جوهري لسلب الفردي والكلي في تطابقهما المحض، ذلك لأن الوقوف عند الفردي هو موقف لاعقلاني، في مقابل الكلي العقلاني الذي يهيمن على كل شيء. وهنا استفاد أدورنو من هوسرل بشكل مباشر، في حل هذه الاشكالية، من ضرورة عقلنة العقل، أو نقدنا لمفهوم العقل السائد الذي يتركز في الكلية كمفهوم أولي للتماثل بين الذات والموضوع. وقد ساهمت فلسفة الحياة في نقد فلسفة الهوية أيضاً، فقد ساهمت في إبراز طابع عقلانية الهوية، فبينت أن التفكير يقتل الموضوع، بشكل يكون العقل معه قاتلاً للحياة. وبينت أن البنيات الموجودة في الأشياء لا تنتج عن الذات الانسانية التي تفكر وتراقب، بل هي موجودة موضوعياً، ولكن فلسفات الحياة، تضحي بالعقل الذي يقتل الحياة، فتصير فلسفة العقلانية، فنقع في المباشرة، وهذا ما يرفضه أدورنو أيضاً[1].

= عقلانية السيطرة ذاتها، لأنه بمقدار ما تنمو المعرفة التكنولوجية بقدر ما يرى الانسان أن آفاق تفكيره تتقلص، ويحد من نشاطه واستقلاله الذاتي، وقدرته على التخيل والحكم المستقل...

See: Adorno and Horkheimer: The Dialectic of Reason: p. 186.

(1) Adorne: Negative dialectic p. 150.

فأدورنو، وهوركهايمر، ليسا ضد كل عقلانية، وإنما هما ضد عقلانية الهوية، التي تفترض ثنائية، مضمرة، بين الذات والموضوع، وضد العقلانية التي تتأسس على واحدية «الهوية / الحياة»، فالنظرية النقدية ضد أحد أشكال العقل، الذي بدأ بالظهور في تاريخ الفكر الفلسفي على يد ديكارت وقسم العالم إلى محالين مستقلين، هما الجوهر المفكر، والجوهر الممتد، وحاول الفكر الفلسفي بعد ذلك حل هذه الثنائية عن طريق القول بالتطابق بين الواقعي والعقلاني، وقد حاول كانط قبل هيجل حل هذه الاشكالية، بنقد العالم الذي يتأسس على الميتافيزيقا، الذي عبر عن نفسه في النزعة الوضعية والبرجماتية، التي حصرت العقل في نطاق ضيق، وحولته إلى مجرد آلة، وبالتالي كان طبيعياً أن تدافع النظرية النقدية ضد هذا المصير الواقعي الذي حول العقل إلى أداة لاحكام مزيد من السيطرة على الانسان[1].

ونقد العقل لا يعني نقد المفاهيم والتصورات النظرية فحسب، التي تتحول لأيديولوجيا لمركز الاستقطاب، وإنما نقد هذه المفاهيم كما تتبدى في نقد السلطة والعائلة، ونقد مفهوم الحرية البورجوازي، ونقد النازية، والكشف عن آليات السيطرة في الثقافة، ونقد الدولة الحديثة التي تجسد العقلانية، هذا إلى جانب نقد الفكر الفلسفي، وتحليل مكونات الحساسية الجمالية.

نقد الوضعية: نقد العقل الأداتي

يجيء نقد أدورنو للوضعية ضمن محاولته الكشف عن الأبعاد الاجتماعية والسياسية للمناهج الفلسفية المعاصرة، التي استفادت منها العلوم الانسانية، فلقد اختار أدورنو الوقوف مع فلسفة مارتن هيدجر ضد الوضعية التي تنسق الانطولوجيا، وذلك لأنهما ينتميان فعلاً إلى نفس السياق التاريخي، وهيدجر يزود العالم التاريخي بأساس أنطولوجي، من خلال مفهومه عن القلق الانساني وفلسفة الفعل.

ويأتي نقد أدورنو للوضعية كنظام مفهومي للمعرفة، لأنه يشكل سلطة رمزية يرفعها المجتمع المعاصر، ودور الفلسفة - عند أدورنو - هي إعادة

(1) Ibid: p. 158.

النظر في الموجود والمألوف، ولا تفصل بين العلوم الاجتماعية والفلسفة، واختلاف أدورنو مع الوضعية - التي يراها هوركهايمر التكنوقراط الفلسفية - ليس اختلافاً حول حدود المجالات المعرفية، أو على موقع العلم في المجتمع المعاصر، وإنما هو اختلاف جوهري في الفهم لقضايا الواقع والمجتمع والحداثة، وهو اختلاف بين منطق لا يعزل الظواهر الانسانية عن مكوناتها الداخلية والخارجية، وبين منطق مكرس لحقل معرفي واحد، وأدورنو لا يفصل بين النظرية والممارسة، بينما الوضعية تضع منطقاً لنظرية العلم، ولا تتجاوز هذا لمحاولة تأويل الواقع، ولا تتفاعل مع الأسئلة التي تثيرها العلوم الاجتماعية.

وقد بين أدورنو في «جدل السلب» أن المجتمع كلية لا يمكن أن يفهم إلا من خلال الفرد، والفرد يتحدد وتتضح ملامحه من خلال المجتمع، الذي يتجذر في أعماق الفرد، وبالتالي فإن الفلسفات الوضعية لا يمكنها أن تدرك عناصر التوتر بين الفرد والمجتمع، الذي عبر عن نفسه في انهيار العقل وتحوله إلى أسطورة بربرية معاصرة. وبالتالي فإن نقد الوضعية وفلسفة الهوية هو «نقد الفلسفة» ودورها في الحياة المعاصرة[1].

وفعل التفكير هو في حد ذاته سلب، ومقاومة لكل ما يفرض على الانسان، حتى قبل أن يتخذ أي مضمون خاص، لأنه يعني ضمنياً التخلي عن الايديولوجيا التي تدفع بالتفكير الانساني نحو التزام معايير وضعية، في تناول قضايا واشكاليات الواقع. والتفكير السلبي الذي ينادي به أدورنو يسعى إلى تجاوز عناصر الحاضر، وما يفرزه من معطيات، واستشراف ما وراء هذه الدائرة الماثلة أمامنا، اي ما هو خفي ومكبوت ومقموع، بفعل مراكز الاستقطاب التي تتخذ من الفكر سلطة رمزية، وذلك لتجاوز الوضعية ولنتائج الحداثة[2]، ولا يقف الأمر عند الفلسفة الوضعية، وإنما يتسع ليشمل نقد

---

(1) Ibid: p. 160.

(2) مفهوم الحداثة عند أدورنو وهوركهايمر يشير إلى مفاهيم مختلفة عن تلك التي نجدها لدى هابرماس مثلاً، فأدورنو يرى في الحداثة التعبير النظري للمجتمعات المعاصرة التي تحرص على قيم الاستهلاك وتؤكد التشيؤ، ولهذا فهو يرى في الحداثة مفهوماً سلبياً، يتمثل في التوسع في استخدام التكنولوجيا، والتقنية على حساب الانسان ومشروعه التحرري، وهذا =

المادية الجدلية، وممثلي الاتجاه الوجودي، فالتفكير الفلسفي لديه هو «سلب» للمفهوم وللأنساق الفلسفية الجاهزة، وللزمن المعاصر وللعقلانية التي تقترن دائماً بالتكنولوجيا الناجمة عن التوسع في استخدام الأدوات، وللحداثة التي تربط نفسها بصورة المجتمع المعاصرة، دون أن تتجاوزها، فمفهوم جدل السلب عند أدورنو: هو النقد الذاتي الجذري للعقلانية المعاصرة التي ترتبط بالتكنولوجيا وأدوات الاتصال.

ونقد أدورنو للوضعية، يأتي من تقيدها بالتجربة إلى الحد الذي يجعلها تلتزم بالواقع في صورته القائمة بالفعل، دون أن تتطرق إلى الامكانات التي قد تكون كامنة في قلب هذا الواقع، وبالتالي فهي تكرس لما هو قائم، وعاجزة عن نقل ما هو ممكن إلى مستوى الواقع الفعلي.

وقد قدم أدورنو نقده للوضعية في كتابه جدل السلب في الجزء الثاني: جدليات السلب: مفهوم ومقولات، لنفي الصيغة الوضعية للفكر، فالسلب لديه هو الوسيلة لاتخاذ موقف إيجابي من العالم المحيط بنا، وقد ركز أدورنو ـ في نقده للوضعيةِ على وضعية القرن التاسع عشر، والوضعية المعاصرة، فالوضعية تريد أن تدرس المجتمع الانساني على النحو الذي ندرس به العلوم الطبيعية، ويبدو هذا الهدف مغرياً لكل من يحرص على تقدم العلوم الانسانية، لكن هذا النهج يعبر عن رغبة خفية إلى الحيلولة دون وقوع أي تغيير ثوري في نظام المجتمع، لأن عالم الطبيعة لا يسعى إلى تغيير الظواهر التي يبحثها، بل يكتفي بتسجيل ما هو موجود أمامه فالوضعية تريد للفكر أن يحلل الظواهر الموجودة كأمر واقع، لا سبيل للاعتراض عليه، أما محاولات الثورة على هذا الواقع، أو تغييره من جذوره فتوصف بأنها محاولات غير علمية، وهو وصف لم يعد غريباً أمام سيادة النموذج الوحيد للعلم، في نظر الفلسفة الوضعية، وهو نموذج للعلم الطبيعي، فيكشف بذلك عن الجوهر الذي يختفي وراء مظهر الوضعية التي تحتفي

= الموقف انسحب أيضاً على موقفه من الأعمال التي تدعى الحداثة في الفن، فتكرس لما هو قائم بالفعل، ولا تسعى لتجاوزه، ولعل هذا المعنى للحداثة الذي يقصده أدورنو، هو قريب إلى مفهوم التحديث، الذي يقوم على إدخال النظم التكنولوجية في حياة الانسان بحيث لا تترك له مساحة للتفكير الخاص في حياته، وتصورها وفق مفهوم جديد.

بالعلم، والتخيل عنصر غائب عن الوضعية، لأنها تنطلق من الحاضر فحسب، وتكوين صورة عن المستقبل لا تستمد كلها من الحاضر، بل من التخييل، وهو عنصر لا غنى عنه لأي محاولة تهدف إلى تغيير الواقع إلى الأفضل. أما الوضعية المنطقية المعاصرة، وما يرتبط بها من فلسفات تحليلية لغوية متعددة، فهي تركز بدورها على تحقيق الوضوح للفكر عن طريق الاستخدام الدقيق للألفاظ، والتحليل التشريحي للقضايا اللغوية، وهذا هو هدف وضعية القرن التاسع عشر أيضاً، لأنه لا بد عند الاهتمام المفرط بالتحليل اللفظي أن يوجد حاجز بين الفكر، وبين الواقع، ويثير أدورنو عدة أسئلة حول هدف الدقة والوضوح؟، هل الهدف وضع قواعد لتقنين العقل الانساني، ولكي يفكر وفق طريقة واحدة، تعبر عن قيم ما في الواقع؟، وهل الهدف قصر مهمة الفلسفة على التحليل اللغوي، دون تجاوز هذا لفهم الانسان لذاته وعوالمه، ولممارسة جدليات الانعكاس الذاتي للوعي، وبالتالي فالفلسفة عند أدورنو، هي التي تثير الأسئلة، حتى لو كانت تلك التي تخلو من الوضوح من أجل خوض أسئلة عن الحرية الانسانية، والامكانيات التي يطرحها واقع المجتمع الانساني في عصر الاستهلاك.. لأن جوهر الفلسفة النقد، وعدم عزل الفكر عن الواقع، ولذلك فإن الفلسفة التحليلية لا تعترف بالعلو أو التجاوز.

جدل السلب: العقل والهيمنة

وقد ترتب على نقد أدورنو للفلسفات المعاصرة، أن يطرح سؤاله عن الصيغة المقترحة حول علاقة الانسان بالواقع[1]، ما دام ينقد فلسفات الهوية والحياة والوضعية، رغم أن نفيه لها قد ساعده في تحديد موقفه فيما بعد، من

(1) يبدأ كتاب جدل السلب بطرح أدورنو لامكانية التفلسف في عصرنا، فيبين أنه في الوقت الذي امتلكت فيه العلوم التجريبية والانسانية موضوعاتها، بقيت الفلسفة بدون موضوع، ذلك لأن القول بأن الفلسفة تساؤل عن الانسان والمجتمع والطبيعة، يجعل من الفلسفة مشاركة للعلوم التي تبحث في المجتمع والطبيعة والتاريخ، فالفلسفة مرتبطة بإثارة احتياجات الوجود الانساني The ontological need، ومن خلال انفتاحها على العلوم المختلفة، فإنها تقوم بتوظيف المفاهيم Concepts وأشياء العالم المعاش في صياغة الأسئلة التي تلح على الوجود الانساني. انظر: Introduction of Negative Dialectic, p. 11.

خلال هذا النقد، ولو وقفت نظرته عند هذا الحد، لأصبح موقفه كانطياً، الذي رفض العقلانية، (التي ترد المعرفة إلى العقل)، ورفض التجريبية «التي ترى في التجربة مصدر المعرفة» فهو يعيد صياغة القضية على نحو، يكفل له تجاوز الكانطية، إذ يرى أنه لا يمكن تقسيم العقلانية والتجريبية بمعزل عن النسق الاجتماعي، وأن هذا التقسيم، كان مرتبطاً بتقسيم العمل في المجتمع الانساني، مهما يكشف عن وعي علمي مزيف بالنسبة لباقي الحياة الاجتماعية، وزيف هذا الوعي يأتي من قبوله لهذا التقسيم.

ولكن الأمر لا يقف عند تأسيس علم اجتماع المعرفة، أو إبراز الطابع الاجتماعي للفكر الانساني، وتفسير الأخير وفقاً للوظيفة الاجتماعية التي يقوم بها، وإنما يتم تجاوز هذا باتخاذ موقف نقدي، تجاه المجتمع، والدولة، والفرد، وقد حدد هذا وظيفة الفكر النقدي في تجاوز التعارض بين الفرد التلقائي والواعي لأهدافه، وبين العلاقة الناجمة عن صيرورة العمل التي يعتمد عليها البناء الاجتماعي، فلا يتعلق الأمر بتحليل الواقع الاجتماعي، بل بالتفكير في هذا الواقع اللاإنساني الذي يعيشه الفرد ولهذا كان بحث أدورنو عن شكل جديد من التفكير الفلسفي، فلا يكتفي بأن يلعب الدور الذي يتطلبه النسق الاجتماعي القائم، وهذا يتم عن طريق «فكر التجربة» الذي يستوعب البنى الآنية للعمل الانساني، ويحلل فكرة التنظيم الاجتماعي الذي يوافق العقل ومصالح الجماعات، فتستمد شرعيتها في الكشف عن الوجه الخفي والمقموع من الواقع(1)... من أجل تغيير كلي للمجتمع، وهذا ما تستمد منه طاقتها الخاصة، ولهذا فالمنهج الفلسفي في جوهره لدى أدورنو هو معارضة الواقع، وتعزيز الصراعات التي تكشف عن اغتراب الانسان وتشيؤه، ولذلك فهي تركز على كشف هذا التطابق الخادع، والاهتمام بالوسائط التي تساعدنا في نقد العقل باستمرار خلال المراحل التاريخية، والفكر هو مضمون تاريخي، وهذا جعل أدورنو يركز على أربع نقاط تميز منهجه الفلسفي:

- العقلانية: وهي نقد العقل لذاته دائماً، من موقع مستقل، وهذا لا يتأتى

(1) المرجع السابق.

إلا باستبعاد مؤسستين هما: الدولة والحزب لأن الدولة والحزب كلاهما يستخدم العقل الأداتي، ويستبعد العقلانية في مفهومها الشامل.

- السلب: فالفلسفة لديه هي تفكير بالسلب، وتستمد شرعيتها من سلب الواقع لثيابه، وإعادة انتاجه، وهذا السلب يحدد الوظيفة الجوهرية للفلسفة التي تطرح أسئلة دائماً، تسعى من خلالها للتحرر الانساني في كل أبعاده الجسدية والسياسية والاجتماعية والفكرية.

- الوسائط: إن نقد المجتمع، لا يعني نقد المفاهيم التي يرتكز إليها هذا المجتمع فحسب، وإنما تعني - أيضاً - نقد الوسائط الثقافية التي تعبر عن صورة الحياة اليومية، فليس هنالك فصل بين صورة الفكر ووسائطه.

- المادية: استفاد أدورنو من الماركسية، في تحليل الطابع الاجتماعي للفكر، وكل فكر هو واقعة تاريخية أيضاً، ولكنه لا يقف مع الماركسية تماماً، وإنما يعيد نقدها من الداخل، وكل واقعة مادية في الواقع الاجتماعي تشير إلى عناصر فكرية أيضاً.

وهذه النقاط تجتمع في إعادة بناء الموضوعية ذات الطابع النقدي، من خلال الالتقاء مع الموضوعية الاجتماعية عن طريق العلم، ومادية التحليل النقدي الذي يقدمه أدورنو هو رد فعل تجاه ميتافيزيقا هيدجر والهيمنة الفلسفية للوجودية الألمانية التي مثلها بوبر وباسبرز، اللذان نقدهما في جدل السلب، واستند في نقده إلى أن المنظور الفلسفي للوجودية قد أمسى رؤية أيديولوجية غامضة، فهي لا تمارس أية فاعلية في نقد أشكال السلطة في المجتمع، في الوقت الذي تدعى فيه نقد الاغتراب، ونقد ميتافيزيقا الوجود الانساني في شموليته المطلقة. وقد حاول أدورنو تجربة نقد العقل من خلال جدل السلب على أساس أن هيجل قد أكد على أن العقل يمكن أن يفكر ضد ذاته، دون أن تضيع مكوناته الضابطة لعملياته.

ويشكل كتاب «جدليات السلب» حلقة الوصل بين التأسيس الفلسفي الاجتماعي لفكر أدورنو النقدي، وبين توجهه نحو علم الجمال فيما بعد، وفيه تجاوز نقد العقل، الذي سيطر على أعماله السابقة، فهو ينتقل من نقد

العقل كموضوع للتفكير النقدي إلى صيغة عينية وتاريخية تتيح له نقد المجتمع المعاصر، فالديناميكية التي يتضمنها جدل السلب ترتكز على قدرة أخرى للعقل يسميها أدورنو «بالتفكير الثاني»، ويقصد بها ذلك النوع من التفكير الذي يتجاوز القشرة الخارجية للواقع، لا ليسعى لجوهره، وإنما لكي يقوم بنفي هذا الواقع الذي يستند الى عقل مستخدم من قبل السلطة التي تقوم باستقطاب الجماهير تحت شعارات ودعاوى. نروجها باستمرار، وهذه الآلية الجديدة - التفكير الثاني - تناضل ضد العقل الاستهلاكي بفضل فعل عقلاني يفرزه العقل نفسه، بمعنى أن العقل يكون مغترباً عن نفسه، ومتوتراً، بحيث يحتفظ بقدرته على «سلب» الواقع ونقده دون أن يتم استيعابه، ودون أن يندرج العقل تحت هيمنة الوعي العادي لفكر المؤسسات القائمة(1).

ويستعين العقل في قراءته الثانية بالأعمال الفنية، لكشف واحدية العقل المسيطرة على الواقع، التي تبدو أنها الصورة الوحيدة للعقل، لأن الأعمال الفنية تبين من خلال أشكالها الجمالية، ومنطقها الداخلي، أن هناك صورة أخرى للعقل، هو العقل الخيالي الذي لا يندرج تحت لواء العقل الاستهلاكي(2)، ولهذا يتحول تفسير الأعمال الفنية إلى عمل فلسفي، يكشف عن إمكانات الحرية التي تطرحها الأعمال الفنية، وجدل السلب في جوهره، محاولة لتأمين مأزق الوقوع في شبكة الاستلاب التي يحبكها تيار الواقع، لأنه - أي الديالكتيك السلبي - إنشقاق تام عن حالة التفكير الانطولوجية، التي تعزل الفرد عن المجتمع المادي ودولة المؤسسات، ولهذا تحول التفكير الوجودي إلى فكر أيديولوجي داخل الهيمنة السائدة للعقلانية الاستهلاكية.

وقد أوضح أدورنو أن الفلسفة لا ينبغي أن تعيش في عالمها الخاص، الذي انقطعت روابطه بعالم الانسان، بل انها ترتبط بممارسة الانسان العملية وبالوجود العيني الذي لا يفهم بمعزل عن اللحظة التاريخية التي يتحقق فيها وعن المجتمع الذي يحدد قدرات الانسان وإمكاناته. والعناصر السابقة التي أشرنا إليها لا تعني أن تقتصر الفلسفة على ما هو عيني ومباشر، أو تلتزم

---

(1) Ibid: p. 198.

(2) Self- Reflection of Dialectic-. Ibid: p. 405.

بعالم الواقع على ما هو عليه، إنها على عكس ذلك تستخلص من الواقع ما هو ممكن فيه، وبذلك يمكن القول إنها فلسفة تعترف بالواقع من ناحية، وترفضه من ناحية أخرى، ولا بد أن تتسم كل فلسفة نقدية بقدر من عنصر «السلب» هذا، وليس هناك حد فاصل ـ لدى أدورنو ـ بين الممكن والواقع، لأن الواقع لا يفهم إلا بالاشارة إلى وجود هذه الممكنات في الماضي، واحتمال تحققها في المستقبل، ولهذا كان الموجود والممكن متداخلين، ويستحيل فهم أحدهما بدون الآخر.

وبالطبع لا يمكن تحليل كتاب أدورنو جدليات السلب هنا، والتعرض لكل ما يثيره من قضايا، فهذا يحتاج إلى عمل مستقل، لاسيما أن أدورنو لم يكن يؤسس فيه لتكوين فلسفته الخاصة، بقدر ما كان يهدف إلى تأسيس فلسفة للنظرية النقدية التي ينتمي إليها. فالكتاب محاولة لتقديم تأريخ نقدي للعقل المعاصر، وللفلسفة المعاصرة، وهو مكتوب بطريقة إثارة القضايا، وتعرية وقائع العقل من الزيف الذي يتحلى به، فهو ممارسة مزدوجة للنقد.

والكتاب يتكون من ثلاثة أجزاء ومقدمة: ففي المقدمة التي تمتد من صفحة 3 ـ 60 (في الترجمة الانجليزية التي صدرت عام 1973، وقام بها أشتون E, B, Ashton) يتناول أدورنو الأسئلة المطروحة على الفكر الفلسفي حول إمكانية التفلسف في عصرنا، وكيف تكون نقطة البداية هي جدليات السلب، وليس تكريس لما هو قائم، وهذا يتطلب شرح طبيعة العلاقة بين الواقع والجدل، ويقدم نقداً لهيجل، ومن خلال هذا النقد، يستفيد أدورنو من هيجل، ويبين أن التوحيد بين العقل والدولة الذي كان يريده هيجل، لم يتحقق في التاريخ، لأن العقل بمفهومه الجدلي الذي يتجاوز كل حالة راهنة، قد تم استبداله بالعقل الأداتي، ولم تفلح الفلسفة ـ التي أصبحت أداة في يد أصحاب السلطة، مثلها مثل كثير من العلوم الانسانية التي فقدت استقلالها، وأصبحت تابعة للسلطة، وتقوم بتبرير أفعالها، أو إضفاء الطابع العقلي عليها، وإذا كانت الفلسفة قد فشلت في الالتزام بوعدها في تغيير الواقع ـ في القضاء على الانفصال والاغتراب بين الانسان والواقع، من خلال المؤسسات، فإنها مدفوعة إلى انتقاد نفسها، وهذا النقد الذاتي للفلسفة هو ما قدمه أدورنو. والفلسفة مطالبة بالتعبير عن هذا الفشل، ونقد الأنساق

الفلسفية التي تدعى امتلاك الحقيقة، فالنظرية النقدية تنطلق من اعتبار أساسي يؤكد على أنه ليس هناك فلسفة أو نظرية يمكن أن تمتلك الحقيقة كلها، وهذا لا يعني أن النظرية النقدية تمتلك الحقيقة، وإنما تطبق هذا على نفسها أيضاً، فهي ترى أن هذا الادعاء بامتلاك الحقيقة حالة من حالات الوهم، فالفلسفة لا تقدم الحقيقة لكنها تساهم في تحرير الانسان من عناصر الاستقطاب المعاصرة. . ولهذا قدم أدورنو نقده للفلسفة الوجودية والوضعية، وأعاد صياغة الأسئلة حول التراث والمعرفة، والأشياء واللغة والتاريخ.

والجزء الأول يتعلق بالانطولوجيا، وهو يتفرع إلى جزئين، الأول عن الحاجة الانطولوجية للانسان المعاصر الذي يطرح أسئلة عن فحوى الوجود، حين يعاني من التشيؤ، ويشعر باخفاق الواقعية Unsuccessful Realism ويدرك أن حاجاته الحقيقية هي التي تشكل جوهر وجوده، وليست تلك الحاجات الزائفة The wrong need التي يغرسها فيه المجتمع الاستهلاكي المعاصر. . وهذا لن يتأتى بنقد الانطولوجيا المعاصرة التي لا تهدف إلى تجاوز الوجود كما هو وهذا ما أوضحه في القسم الثاني من هذا الجزء الكينونة والوجود Being and existence لأنه لا بد من تجاوز الأساطير المعاصرة، وممارسة الشعور بالزمن ونقد أنطولوجياتنا الذاتية، وهذا لن يتأتى إلا بتجاوز البعد الواحد للانسان.

والجزء الثاني عن جدليات السلب: المفهوم والمقولات.

وفيه يكشف عن منطق جديد لتناثر الذات الانسانية، وتوزعها بين مختلف أوقات العمل، ويقدم نقداً لفلسفة الهوية، ليبحث عن منطق آخر لتشظي الإنسان وتوزعه، بدلاً من الوحدة والتطابق التي نقوم باسقاطها على العالم، ولا تدعنا نكشف عما به من مراكز للاستقطاب.

وفي الجزء الثالث من الكتاب يقدم أدورنو نماذجاً للاشكاليات التي أثارها طوال الكتاب، فالجزء الأول والثاني اللذان احتلا مائتي صفحة من الكتاب بمثابة النقد السلبي للفكر، والجزء الثالث نقد للقضايا في تعيينها في الواقع والتاريخ، ولذلك يتخذ العنوان الفرعي له وهو: الحرية.

فيما وراء نقد الانسان الجزئي، وفيه يقدم دراسة عن العلاقة بين الحرية والمؤسسات الاجتماعية، ويستخدم التحليل النفسي بوصفه تجسيداً

لظواهر مادية تعتمل في النفس الانسانية، فالمكبوت أو المسكوت عنه، هو لا شعور تأبى السلطة السائدة التعبير عنه. ويقدم فيه نقداً لفلسفة كانط، وتحليلاً للخبرة الذاتية للحرية، وحلل المجتمع المعاصر بوصفه مضاداً للنزعة الفردية التي تعبر عن كيان الانسان الداخلي، وبين صور تجريد الوجود الانساني من الطابع الانساني عن طريق تحليل الوضع الراهن للحرية وارتباطه بمفهوم دولة المؤسسات.

وفي الفرع الثاني من هذا الجزء الذي يتخذ عنواناً له: روح العالم، والتاريخ الطبيعي، وهي مناقشة لمفاهيم الفلسفة الهيجلية في الربط بين التاريخ والميتافيزيقا.

وفي الفرع الثالث من هذا الجزء الثالث يقدم أدورنو تأملات في الميتافيزيقا، يبين فيه العلاقة بين الميتافيزيقا والثقافة، وهذا الجزء ربط بين جدليات السلب، والنظرية الجمالية عند أدورنو من خلال الثقافة.

موقع النظرية الجمالية من مشروع أدورنو الفلسفي

يأتي المشروع الجمالي لأدورنو كنتيجة لمشروعه الفلسفي، فهو في تحليله النقدي للفكر الفلسفي والمؤسسات الاجتماعية والسياسية، انتقل إلى دراسة النتاج الثقافي، وخلص إلى أن الفن «كممارسة» هو ضرورة على المستوى الأنطولوجي للخروج من آسر «العقل الأداتي» والعقل التماثلي السائد الذي يوحد بين العقل والدولة، لأن الفرد يتحرر، أو يمارس حريته في الفن، ولهذا حاول أدورنو أن يبقى الفن مستقلاً عن الحياة الواقعية، ورفض أي ربط بين الفن وغيره من المؤسسات، ويبين أن القوانين أو النظريات التي تضع الفن في سياق محدد، فإنها تقضي عليه، لأنها تقضي على قدرة الانسان على التخيل، لتجاوز الحالة الراهنة للواقع.

فهو قد انتقل «للجمالي» كصيغة للخروج من الدائرة المحكمة حول الانسان المعاصر، فهي نقلة فلسفية، تمثل المرحلة الثالثة من تفكيره، ففي المرحلة الأولى، قدم نقداً للفكر الفلسفي، ومفهوم التنوير، ومفهوم العقل في الحضارة المعاصرة، وفي المرحلة الثانية، قدم منهجه المتمثل في جدل السلب، وهو متأثر فيه بهيجل، وهو المنهج الذي صار الدستور الفلسفي للنظرية النقدية، وفي المرحلة الثالثة، قدم النظرية الجمالية، فهو قد انتقل من

نقد الفلسفة والمجتمع إلى دراسة الجماليات، بوصفها تجسيداً ليوتوبيا النتاج الثقافي في المجتمع المعاصر. والمقصود بالجماليات لديه دراسة أنماط التعبير الجمالي في الفنون المختلفة، وركز بشكل خاص على الأدب والموسيقى، وركز أيضاً على تقديم تحليله النقدي لمكانة الفن في المجتمعات التي بلغت مرحلة متقدمة من الاستهلاك، وربط بهذا بين النتاج الفني ومظاهره، وبين أجهزة الدعاية والاتصال، والدور السياسي لأجهزة الاستهلاك الجماهيرية، التي تعمل على «صناعة ثقافة»، تصدر من خلالها للانسان مفهوماً عن الحياة اليومية، تكون من شروط انتاجها، استهلاك أدوات ومنتجات معنية، مما يسهم في ترويجها، وكشف في هذا عن حقيقة الثقافة التي يتم صناعتها عبر أجهزة الاتصال من إذاعة وتلفزيون وصحف، وهي ثقافة مصطنعة، لا تمثل حاجات البشر الحقيقية، وإنما هي من إنتاج المجتمع الصناعي والتكنولوجي المتقدم، الذي تغدو الثقافة فيه ثقافة آلية، تمثل الواقع الصناعي المغترب، وهي ثقافة تخديرية للجماهير، لأنها تحاول صياغة وجدان الجماهير في سياق يتفق مع مصالح المؤسسات السائدة، ولهذا لا تمثل هذه الثقافة المصنعة المحتويات الجذرية لثقافة الجماهيرية، وإنما تحاول اقتلاع الجذور والينابيع الثقافية التي لا تتفق مع مشروعها الثقافي الذي ينزع نحو تنمية الاستهلاك، ولهذا فإن الثقافة المصطنعة تكشف عن مشروع تنموي، غريب عن حاجات الجماهير، يحاول اقناع الجماهير بتبنيه، وهذا المشروع يخلق ثقافة استهلاكية جماهيرية تعمل على إرضاء حاجات جماعية، مدروسة بعناية، وهذا مما نلاحظه في الاعلانات، التي تروج لمنتجات قد لا يكون الانسان في حاجة اليها، ولكنها بالالحاح، تتحول إلى جزء من الحياة اليومية، واستمرار هذه الثقافة يعمل على ترسيخ النظام السائد، وهيمنة الدولة ومؤسساتها. فالفن كممارسة هو خروج عن الثقافة التي تصنعها أجهزة التسلط والهيمنة، لأنه لا يرتبط بها على نحو مباشر، وحين يتداخل معها في علاقة مباشرة، بحيث يرتبط وجود الفن بها، فإن الفن كجوهر لفعل التحرر، يموت، ويتحول لسلعة استهلاكية، ويتحول الفن لأداة لتخدير الجماهير، وتدجينها في صورة معنية، هذا على النحو الذي تحول فيه العقل إلى أداة لتحقيق مزيد من السيطرة على الجماهير، وهذا يعني أن أدورنو قد توصل لرؤاه بصدد الفن من خلال تحليله للثقافة

السائدة في المجتمعات المتقدمة، وحلل طبيعة العلاقة بين الثقافة وأجهزة الاتصال، ومن خلال نقده للنتاج الثقافي كمعطى فكري.

فأدورنو قد بدأ بنقد الأسس التي يقوم عليها المجتمع المعاصر من خلال نقده للفكر الفلسفي، ثم أعقبه نقد المجتمع، والمرحلة الثالثة هي نقد مظاهر هذا المجتمع كما يتجسد في النتاج الثقافي، وبالتالي فإن نظرته للفن هي جزء من نظرته للثقافة ذاتها، وقد ساعده منهجه السلبي في اكتشاف ثقافة الظل، وهي الثقافة السلبية، المضادة لثقافة الاستهلاك، وهي الثقافة التي ينتجها الفن، لنفي كل صور الاغتراب السائدة في الحياة اليومية، والفن في صورته السلبية تلك هي التي تقوم بفعل التحرر، هو الفن الوحيد المتاح له الوجود، بينما الفن الذي يكرس لما هو قائم هو الفن المحكوم عليه بالموت، لأنه مرتبط بقانون الحياة التي يروج لها أو يعبر عنها، فينتهي أو «يموت» - على حد التعبير الهيجلي - بانتهاء اللحظة التاريخية والاجتماعية والسياسية التي يعبر عنها، أو يدخل في سياقها، ولهذا فهو يرى في بعض الأعمال التي تزعم الحداثة، أنها تؤكد صورة المجتمعات الصناعية، ولا تسعى لنفيها.

وهذا قد دفع أدورنو إلى تحديد طبيعة العلاقة بين الفن والواقع، ويتخذ موقفاً من الجمالية الماركسية، التي ترى أن هناك علاقة مباشرة بينهما، وهذا ما سوف نتعرض له بالتحليل في معرض حديثنا عن النظرية الجمالية لديه، والمنهج الذي يتخذه أدورنو في تقديم رؤاه الجمالية هو نفس المنهج الذي سبق له استخدامه في تقديم أفكاره الفلسفية، فهو يبدأ بنقد الفكر الجمالي، ومظاهره وآفاقه..

ولم يظهر المشروع الجمالي لأدورنو بعلم الجمال وطموحه لتكوين نظرية جمالية مرة واحدة، وإنما نجد بوادر هذا الاهتمام بالمشروع الجمالي منذ كتابه «جدل العقل الذي درس فيه بعض القضايا الجمالية، بل استخدم النصوص الأدبية كصور عينية للاغتراب الفكري واستلاب الوعي في المجتمع المعاصر، فالنصوص الفنية تكشف - في رأيه - عن الخفي والمكبوت في الثقافة السائدة.

وقد كشف بشكل مبكر عن استخدام سلطة المؤسسات للفن والثقافة

واخضاعهما لفعل التصنيع، مما اعتبر دليل على أزمة الفن، وضياع استقلاله الذاتي، واستخدامه كأداة أيديولوجية، دون أن ينتبه العقل المعاصر للطبيعة التخييلية للفن.

ويتم الانتقال إلى الجمالية Aesthetics بشكل تدريجي خلال أعمال أدورنو، ويتضح في مقولة هامة في كتاب «جدل السلب» وهذه المقولة تبين أن المنطق الداخلي للعمل الفني، والتكوين الشكلي له يبرهنان على وجود نمط آخر من العقلانية، يختلف - بشكل كلي - عن النمط الآلي للعقلانية السائدة في المجتمع الاستهلاكي. ويحاول أدورنو من خلال هذه المقولة، أن يبدد القول الشائع الذي يزعم بموضوعية تكوينية للأعمال الفنية، لأن الفن صورة خيالية، وخلق نسق موضوعي للفن، يؤدي إلى القضاء عليه، لأنه يضع قوانين مسبقة للفن، وهذا يؤدي لموت الفن[1].

ويمتد خيط النقد من «جدل السلب» إلى «النظرية الجمالية» فيربط بين الفن والنقد الجذري للمجتمع المعاصر، فللفن لديه وظيفة نقدية، تدعو إلى تغيير الواقع من خلال خلقه لعالم تخييلي مغاير للواقع، ومضاد له، فحين تصبح الحياة اليومية أداة سلب دائم للوعي الانساني ومحاولة صياغته وفق اتجاه آلي تحدده المؤسسات الرسمية، فيصبح العالم الذي يخلقه العمل الفني محاولة لانتشال الانسان من الوسط السلعي الذي يجعله يلهث وراءه. ففي الفن يستعيد العقل قدرته على الحلم وتجاوز ما هو واقع، ويتجه نحو فضاءات لا محدودة، هي فضاءات التخيل والنقد الجمالي الذي يساعد الانسان في كشف الهوية المستلبة للواقع، ومن ثم يشكل موقفه الفكري الذي ينفي هذه الهوية[2].

ولهذا، فالتعبير الفني والجمالي هو الوسيلة الأخيرة الممكنة لمقاومة الفرد، ولحماية وعيه من الاستلاب، وينبغي لهذا التعبير أن يكون متفوقاً ومتعالياً على التكنولوجيا الراهنة، حتى لا يندرج تحت أشكال الواقع، وذلك لكي يمكن للفن وللعمل الفني تأدية وظيفتهما النقدية.

(1) Ibid: p. 365.

(2) Adorno: Aesthetic Theory, p. 4.

وقد قام أدورنو في كتابه «النظرية الجمالية» بتحليل الفن في العالم الغربي، ووصل إلى نتيجة مؤداها، أن الصور والأشكال الفنية السائدة في العالم الغربي هي أشكال فنية ممزقة لمجتمع ممزق، فحضور الأشياء الطاغي في الحياة اليومية، كسلع لها السيادة، ويقوم الانسان على خدمتها طول الوقت، فإن هذا الحضور ـ الشيء ـ قد ترسب إلى الأعمال الفنية فلم يعد الحلم الانساني، موضوعها، وإنّما الأشياء أيضاً، وهي بذلك تكرس وتستسلم لطغيان «عالم الأشياء» على عالم الانسان الداخلي، ولهذا فإن أية محاولة لخلق فن يختلف جذرياً عن عالم «السلع» والأشياء، لا بد أن يقترن بضرورة أن يقوم العمل الفني بوظيفته الاجتماعية، لأنه أصبحت صناعة الثقافة، وانتاجها الزائف يشكل خطراً على محتويات النتاج الفني، وتؤدي بالفن إلى الانحلال والذوبان داخل العملية الطاغية للاستهلاك، مما أدى إلى غياب الفن الذي يقوم بوظيفته الاجتماعية في النقد والتحليل.

ويغالي أدورنو في نظرته لموقع الفن في المجتمع المعاصر، ويفضل حالة غياب الفن على وجود فن يزعم الواقعية وتستخدمه السلطة السياسية للتعبير عن أفكارها، وتصديرها للأفراد، لأن الفن حينذاك لا يعبر عن طبيعته الجوهرية في ممارسة فعل التحرر، وإنما يتحول لايديولوجيا رسمية، ويغرق الفن في المباشرة والسطحية.

والفن هو الامكانية الوحيدة لفضاء التحرر والانعتاق من الأوضاع الراهنة في المجتمع المعاصر التي لم تظهر أية بوادر لها يمكن أن يكون مخالفاً ونقيضاً للواقع حتى الآن.

ويرى بعض الباحثين أن النظرية النقدية بشكل عام، وأدورنو بشكل خاص قد لجأ إلى الأفق الجمالي، لأنهم لم يقدموا أي صورة محتملة للمستقبل، فهي فلسفة، تصر على نقد الحاضر(1) دون أن تضع صورة للمستقبل تجعل لفلسفتهم دوراً في الفعل التاريخي، وقد يكون هذا قد تم عن قصد واع من أدورنو، لأنه لا يريد أن يقع في وهم امتلاك حقيقة ما،

---

(1) Terry Eaglton: Art after Auschwitz, Adorno's Political Aesthetic, in Book: Significal theory p. 40.

يستطيع من خلالها أن يبشر بصورة جديدة، ولكنه يتعامل مع ما هو ممكن، وهو نقد آليات المجتمع الحديث بكل صوره، صحيح أن أدورنو قد تأثر بشكل مباشر بآراء والتر بنيامين ونظريته الجمالية، لكن لجوءه للفن كان تعبيراً منه عن فشل الثقافة للقيام بمشروع تحرري، وتعبيراً عن مأزق الفرد الناقد وعجزه عن التفكير من خلال مقولات أخلاقية لتغيير الممارسة السياسية.

والفن هو توليد لهذه الصورة الجنينية التي لم تتضح بعد، ففلسفة أدورنو هي محاولة لطرح أسئلة مستمرة، والفن هو أقرب صورة لطرح الأسئلة، لأن مهمته ليست تقديم إجابات جاهزة، ولذلك فإن اختيار أدورنو للمشروع الجمالي يتسق مع رفضه لابتذال الثقافة، وانحطاط الفرد، الفن هنا هو اليوتوبيا التي تحلم بعالم يصبح فيه الانسان أقل شعوراً بالقلق والخوف، ورمزاً للحرية وللتحرر من أسر الاغتراب بأشكاله المختلفة، والفلسفة في مرحلتها الأخيرة «مرحلة النظرية الجمالية لدى أدورنو» تتوحد بالفن حين تعبر عن قوة الاهتمام والشغف في اللغة، وتحوله من خلالها إلى مجال التجربة والذاكرة.

ولذلك فإن فلسفة أدورنو تطرح عدة أسئلة:

هل يمكن عن طريق الجمال والفن أن يعبر الفرد عن اختلافه مع الواقع الاستهلاكي؟

وهل يمكن عن طريق التخيل أن يتحرر من طغيان العقل الأسطوري الذي يتمثل في الصيغ التبادلية لقيم الاستهلاك السلعي؟

هل يسمح هذا العصر بالاختلاف مع السلطة، ومراكز الاستقطاب بكافة أشكالها؟

هل الحداثة هي الارتباط بالتكنولوجيا، أم الوقوف ضدها، للكشف عن صورة أخرى للحياة، غير تلك التي تقدمها وسائل الاتصال؟

لماذا لم ينجح عقل التنوير / النهضة في مساعدة الانسان على التحرر من آسر ما هو سائد؟

الفصل الرابع

الفن والحياة المعاصرة

يرى تيري ايجلتون في جماليات أدورنو نوعاً من محاولة تأسيس علم الجمال السياسي، وذلك في دراسته، والتي حملت عنوان: «Art after Auschwitz: Adorno's Political Aesthetics».

وذلك لأن نظرية أدورنو الجمالية تستند إلى فكر جمالي يقوم على مناهضة الواقع، مستخدماً التفكير الجدلي في تأسيس بنية مستقلة للعمل الفني، وبالتالي لا يمكن استنطاقه بما ليست فيه، من خلال رفضه الاحالة المتبادلة بينه وبين الواقع، لأن العمل الفني يقوم جوهره على تلك القطيعة التي يقيمها مع المبادئ التي يقوم عليها الواقع الفعلي، وخلق منطق آخر ـ الذي يتمثل في تقنيات الشكل في العمل الفني ـ نواجه به منطق التسلط الذي يمارسه العقل في الحياة اليومية. ولكن ما الذي دعا ايجلتون إلى إطلاق صفة «علم الجمال السياسي» على جهود أدورنو الجمالية، وهي التي تسعى للتحرر من أسر الواقع، فهل هذا التناقض بين القصد الجمالي، والتقويم الجمالي، هو تناقض ظاهري، فالقصد من الفن بشكل عام لديه هو مناهضة الواقع، وكشف المكبوت والمقموع فيه عن طريق إدخاله في علاقات جديدة، مختلفة عن تلك العلاقات التي يقوم عليها الواقع الفعلي، وهذا هو الجانب السياسي، الذي جعل إيجلتون يصف محاولة أدورنو، على أنها استطيقا سياسية، ولكن هذا الطابع السياسي، لم يغفل استقلالية العمل الفني، فجدليته تقوم في هذا التضاد، في مناهضته للواقع عن طريق الخروج من آسر القوانين والعلاقات التي تحكمه إلى مجال يخلق قوانينه وآلياته الخاصة، وهذا المجال هو الذي يحكمه التقويم الجمالي.

والفن ـ بهذا المعنى ـ هو «الأمل» الذي يمكن من خلاله المحافظة على استقلالية الفرد، من طغيان عقل السلطة والهيمنة الذي يطبع كل الأفراد بطابعه، ويتجاور الفن هنا مع الثقافة والدين كآخر الدفاعات التي يمكن أن يحتمي بها الانسان ضد غزو الحياة الاستهلاكية، والتي تنذر بالقضاء على العقل(1).

فأدورنو يرى في الفن مشخصاً لأمراض الحضارة المعاصرة، وتقديم الدواء لها، لأن الفن هو قوة الإحتجاج الانساني ضد قمع المؤسسات التي تمثل الهيمنة الاستبدادية، والسؤال الذي يطرحه أدورنو، كيف يكون الفن ممكناً في الحياة اليومية بصفته قوة احتجاج ضد الهيمنة في الثقافة، رغم أنه

---

(1) قدم هوركهايمر ـ بعد وفاة أدورنو ـ كتاباً: «النظرية النقدية بين الأمس واليوم» حال فيه ما قدمته النظرية النقدية من إسهامات، وبين أن كل ما قدمته لا يتجاوز نقد نسق العصر الحديث الذي يتمثل في العقل المهيمن، وتعضيد بعض أشكال التعبير الذاتي، والتبشير بفلسفة تاريخ مضادة للدعوة إلى التكيف مع الواقع، التي تعتمد على أخلاق السعادة التلقائية، التي تنبذ الأنانية، وتدعو إلى إنسانية جديدة.

وهذه النقطة التي وصلت اليها النظرية النقدية، جعلتها ترى في الفن الأفق الوحيد الممكنه له التواجد في ظل النظام العالمي، لكن هذا النظام الاستهلاكي يسعى لادخال الفن في منظومته الخاصة، ومن ثم يتحول الفن إلى أداة، ويبتعد عن منطقه المستقل، وهذا ما يعني موت الفن الذي يقصده أدورنو كوسيلة للتحرر من أسر الواقع، وهذا قد يرجع إلى أن طبيعة الانتاج الفني ـ من خلال أدوات الاتصال ـ يخضع لشروط وعلاقات الانتاج القائمة، ومن ثم يكون مرتبطاً بها من خلال القصد الجمالي، فيتحول الفن إلى مهنة للفنان، وحرفة أو صناعة. . .

وهذه الاشكاليات التي توقف عندها أدورنو، حاول هابرماس وهو من الجيل الثاني لمدرسة فرانكفورت أن يقدم تعديلات جوهرية في النظرية النقدية، ويتحول من نقد الفن، ودوره في الحياة المعاصرة إلى نقد الثقافة التي ينتجها المجتمع، وهذه الثقافة هي التي تتضمن شروط استمرار وبقاء المجتمع من خلال اتاحتها لمختلف الرؤى التعبير عن نفسها، وإعادة انتاج اشكاليات الفكر وفق حقيقتين: أولهما العقل التواصلي، بوصفه صيغة للحوار والتعدد، وإظهار للاختلافات المكبوتة والمضمرة في المجتمع، مما يتيح لها المشاركة في الواقع الفعلي، بدلاً من تهميشها، وثانيهما: فكرة الواقع المعاش، بوصفه حصيلة لديناميات جدلية، ولهذا فإن كتابات الجيل الثاني مثل يوجين هابرماس، وجان بياجيه واريك فروم التي طرحت افقاً جديداً بدلاً من الأفق المسدود الذي وصلت اليه النظرية النقدية، واعترف به ماكس هوركهايمر في كتابه السابق الذكر الذي صدر عام 1970.

See: Jurgen Habermas: Legitimate on Crisis, trans by, T. Mc Carthy, Beacon Press, Boston, 1975, p. 142.

يقدم المضمون الموضوعي لهذه الهيمنة، بمعنى أنه متأثر بشكل ما بالجدلية الاجتماعية، حتى وهو في حالة كونه مضاداً لها[1]...

فالفن الذي نراه في الحضارة المعاصرة هو فن ممزق، ويعبر عن المجتمع الممزق، ولهذا فإن الفن الحقيقي غير مسموح له بالتواجد، لأن منظومة الحضارة الآن تعتمد على قيم التبادل، والذي لا تستطيع إدخاله في هذه المنظومة يبقى غير معترفاً به، من قبل المؤسسات التي تؤثر في الواقع، وبالتالي فالفن الذي لم يتحول أداة في خدمة القيم الاستهلاكية ـ يكون هامشياً، ولذلك فإن مصير الفن مرتبط بفصل العالم الروحاني والأخلاقي ـ بصفته مجالاً مستقلاً عن القيم. ولهذا فإن أدورنو يناقش قضية مصير الفن، أو موت الفن التي سبق لهيجل أن تناولها في كتابه: الاستطيقا: محاضرات في فلسفة الفنون الجميلة، وانتهى أدورنو إلى نفس النتيجة التي انتهى هيجل اليها، فحين نتناول مكانة الفن في العصر الحديث، فإن هيجل لم يقل بموت الفن، ولكنه بين أن طبيعة الحضارة الحديثة تقضي على استقلالية الفرد وحريته، ولهذا فهي معادية لطبيعة الفن ذاته، لأن الحياة الحديثة تميل إلى وضع القوانين والقواعد لكل شيء بما فيه الفن أيضاً، وبالتالي تقضي على طبيعته في الابداع الفني[2]. واشترك أدورنو مع هيجل في التنديد بهذا الطابع اللاإنساني للحضارة الحديثة، ولكن فهم بعض الباحثين من هذا أن هيجل يكتب شهادة وفاة للفن، لكي يفسح المجال للدين والفلسفة ولكن هذا غير صحيح، لأن هيجل ـ واتبعه في هذا أدورنو أيضاً ـ كان يريد نقد الحضارة المعاصرة، التي تضاءلت فيها إمكانيات الخلق الفني، لأنه إذا نظرنا لحالة العالم المعاصر من خلال شروطه القانونية والأخلاقية والسياسية سنجد أن الاستقلال الفردي أصبح مجاله محدوداً للغاية، وقد طور أدورنو هذا وأضاف نظرية اللعب لدى شيلر، واستفاد من والتر بنيامين وكتاباته حول اللاعب والمدنية المعاصرة[3]، فالمدنية المعاصرة بكل تعقيداتها، هي نموذج للشروط

---

(1) Adorno: Aesthetic Theory, P. 6.

(2) Hegel: Aesthetics: Lectures on Philosophy of fine Art.

(3) باتريك تاكيسيل: المدنية واللاعب: دور والتر بنيامين في تأسيس علم الاجتماع التصويري. ترجمة د. حمدي الزيات، مجلة ويوجين العدد 78 ص 50.

الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وما ينتج عنها من مؤسسات قانونية وشرعية وأخلاقية، وهي التي تحدد المضمون الذي يتحرك الأفراد من خلاله، أو يعبرون عن أنفسهم من خلاله أيضاً، واللعب هو المساحة التي يتحرر فيها الإنسان من أسر هذه المؤسسات لأن الزمان في اللعب يكون مختلفاً في بنيته الشعورية عن الزمان خلال وجود الإنسان في هذه المؤسسات، فاللعب أو العمل الفني ضرورياً لاعادة بناء الاستقلال الفني، الذي اختزلته المؤسسات القائمة، فالعمل الفني - في صورته الحرة - هو الوسيلة التي يستعيد بها الإنسان الاستقلال الفردي الضائع وسط التعقيدات المسرفة للحياة المعاصرة.

أما كيف يرى أدورنو إعادة بناء الاستقلال الفردي من خلال الفن؟ فإنه يمكن القول انه يطور من رؤية شيلر التي ظهرت في مسرحية اللصوص - التي ظهرت عام 1782، حيث بين شيلر أن السبيل الوحيد لتحقيق الاستقلال الفردي هو التمرد على المجتمع البورجوازي بالذات، ويظهر هذا في شخصية كارل مور وهو البطل الثائر على النظام القائم، وعلى الرجال الذين يسيئون استغلال سلطاتهم، فيخرج عن شرعية القانون في سلوكه الاجرامي، لكي يؤسس بنفسه دولة بطولية جديدة، وينصب نفسه مقوماً للقانون وينتقم لجميع المظلومين[1]، فهذه المحاولة تقدم حلاً فردياً، لا يصلح للأزمنة الحديثة، ولهذا فإنه يرى في نقد المجتمع وتعريته السبيل الوحيد للتحرر منه، لأن أدورنو يرى في الفرد جزءاً من المجتمع، لا يمكن أن ينقده إلا من خلال ممارسة فعل التخيل. . . فهذا الفعل يجعل من الفن وسيلة للتحرر عن طريق تموضع رؤى الفنان في تمثيل حسي خارجي، مما يؤدي لاستعادة النفس لحريتها، فالعمل الفني هو تحرر على المستوى الانطولوجي، كما يتمثل في التجسيد الحسي لفعل التخيل، والانسان يتحرر حين يجد العمل الفني يمثل له أهواءه الذاتية وغرائزه فيتبدى للانسان ما هو كائن عليه، فيعي كينونته ويتحرر. . بل إن الفن حين يحول الأهواء الانسانية - من خلال

(1) تقوم فكرة هذه المسرحية على محاولة إصلاح المجتمع عن طريق تدميره، أنظر فريدريش شيلر: اللصوص (1782) ترجمة د. عبد الرحمن بدوي المسرح العالمي، الكويت 1981 ص 12.

تشخيصها ـ إلى موضوعات للوعي، فإنه يجرد العواطف والغرائز من شدتها، وتموضعها يؤدي إلى جعلها خارجية بالنسبة له، وتخرج من حالة التركيز عليها، وتعرض نفسها لحكمنا الحر[1]. والعمل الفني لدى أدورنو هو تحرر على المستوى الاجتماعي أيضاً، لأن بنية العمل الفني مختلفة عن بنية الواقع. ويستبعد أدورنو أن يكون للعمل الفني دوراً أخلاقياً، أي يصبح للفن قدرة تطهيرية من الأهواء، لأنه لو طلبنا من العمل الفني أن يقدم لنا نقداً أخلاقياً، فإننا عندئذٍ نقيم تصدعاً بين مضمون العمل الفني وشكله لأننا نحاول أن نقتحم هدفاً من خارج الفن ليصبح هدفاً للفن، والعمل الفني الذي يستعير مضمونه وهدفه من ميادين أخرى بشكل مباشر تتحطم فيه وحدة الشكل والمضمون، والفن من وجهة نظر أدورنو لا يمكن أن يقدم الأخلاق المعيارية، والمعيارية تفترض أن شخصاً ما يمتلك الحقيقة وحده، هذا وهم، لأن السلوك الأخلاقي هو في حد ذاته تعبير عن جدليات السلب بين القانون العام ومؤسسات المجتمع وبين نوازع الانسان وعواطفه وأهوائه، بمعنى أن سلوك الانسان هو حصيلة الصراع بين ما تمتلئ به النفس من نوازع وأهواء ورغبات وبين القوانين المجردة التي تتعارض مع رغبات النفس، والإنسان في حياته اليومية أسير الواقع النثري «العادي والمبتذل» الذي يئن تحت وطأة الحاجات الضرورية، ويلهث وراء الغايات الحسية من جهة ويحاول الدخول إلى ملكوت الحرية من جهة ثانية. وهذا التعارض يجعل الانسان يتأرجح دائماً بين الحرية والضرورة، والفن يجسد هذا التعارض والتناقض داخل الانسان، بهدف تحريره من آسر المؤسسات ويعمل على إظهار المكبوت والمقموع بفعل الدعاية والاعلان السياسي الاستهلاكي، عن طريق تعميق الاستقلال الفني عن المؤسسات الاقتصادية والسياسية.

من الاستطيقا النقدية إلى نقد الثقافة

قدم أدورنو نظريته في علم الجمال من خلال نقده للاتجاهات الجمالية المعاصرة، وتأسست هذه الرؤية على نقده للثقافة الغربية، تلك الثقافة التي تنحدر جذورها إلى أرسطو، الذي فرق بين الفكر النظري Logos والفكر

(1) Adorno: Aesthetic Theory, p. 4.

العملي Praxis وجعل من الفكر النظري في مرتبة أسمى من الفكر العملي، وهذا التقسيم كان مرتبطاً بتقسيم العمل في المجتمع الطبقي في الحضارة اليونانية، فالمعرفة العملية مرتبطة بهدفها المباشر في تحقيق ضرورات الحياة اليومية، بينما المعرفة الفلسفية، فليس لها هدف من خارجها، وإنما هي هدف في ذاته. وكانت هذه التفرقة - داخل ترتيب العلوم عند أرسطو - هي محاولة للتمييز بين الضروري والمفيد والنافع من جهة وبين الجميل من جهة أخرى، وبالتالي تقسم حياة الإنسان إلى قسمين: قسم للعمل الضروري والنافع وقسم آخر للهو والبحث عن الجمال والسعادة. وقد أدى فصل المفيد والضروري عن الجميل إلى التمييز بين الحضارة والثقافة، بين الانتاج المادي لحاجات الانسان، وبين التعبير الروحي عن حاجات الفرد المعنوية[1]، والفرد الذي يجعل من نفسه عبداً للناس والأشياء، فإنه يسلم حريته لهم، ذلك لأن الثروة والرفاهية التي يطمح اليهما، لا تكون مرتبطة بقرار الانسان الذاتي، وإنما تخضع لظروف «السوق» المتقلبة، وهكذا يخضع الانسان وجوده لهدف يتحكم فيه الخارج، وبالتالي يكون الانسان تابعاً لهذا «الخارج» ومصيره. ويتم التحكم في البشر عن طريق الدعاية والاعلان، فيصبحوا عبيداً لهذا النظام، لأن سعادتهم مرتبطة بهذا التنظيم المادي للحياة اليومية[2].

وكانت الفلسفة القديمة - رغم ثنائياتها - ترى السعادة في الخير

(1) هناك تعريفات مختلفة لكلمة الحضارة والثقافة تبعاً للفترة التاريخية، والتعريف الذي يقصده أدورنو للحضارة هي مجموع الجوانب المادية في حياة الأشخاص والمجتمعات، وبالتالي يتم التمييز - في فترة تاريخية من حياة المجتمع - بين الحضارة والثقافة، على أساس أن الثقافة تعبر عن الجوانب الفكرية والروحية في حياة المجتمعات. وقد اكتسبت كلمة ثقافة Culture هذا المضمون في ألمانيا على وجه الخصوص، وصارت موازية لتصور عام لتاريخ البشرية الذي اعتبر درجات التقدم الفكري معياراً أساسياً للتمييز بين مراحل تطوره. وقد تابع أدورنو ما سبق أن قدمه هيجل من ضرورة عدم الفصل بين الحضارة والثقافة، لأنه لا يمكن تصور الجوانب المادية مستقلة عن حياة الانسان الروحية، حيث تتبع هيجل مسيرة الروح التي تتجسد في أشكال مادية واجتماعية وثقافية مثل الاسرة والمجتمع والدولة ومؤسسات الفنون.

(2) Adorno: Dialectic of Enlightenment, p. 120.

الأقصى، كما هو الحال عند أفلاطون وأرسطو، الذي يتجاوز الطابع الواقعي للتنظيم المادي للحياة، فالترتيب الذي قدمته للعلوم، قدمته أيضاً للنفس الانسانية، حيث ينقسم الانسان إلى منطقين دنيا وعليا، والمناطق الحسية من النفس الانسانية تدفع الانسان إلى ابتغاء الربح والممتلكات والثروة، وهذا الجانب من النفس الموجه إلى اللذة الحسية قد عرفه أفلاطون بأن جانب «محبة المال» لأن المال هو الوسيلة الرئيسية لاشباع الرغبات من هذا النوع. . .[1].

ونتيجة لسيادة هذا الجانب لدى الانسان ـ في الحضارات القديمة ـ نادى الفلاسفة بالبحث عن الحقيقة في المجال النظري، لأن عالم الحق والخير والجمال يقع فيما وراء الواقع الاجتماعي وظروف الحياة اليومية، وبالتالي لم يحددوا امكانية معرفة الحقيقة عن الوجود الانساني في الممارسة Praxis، فنادى بارمنيدس بوجود عالم الحقيقة المفارق لهذا الوجود المادي المباشر. وبالتالي تم الفصل بين العالمين ـ عالم الحقيقة، وعالم الواقع ـ وأصبح عالم الحقيقة، الذي ينشد الحق والخير والجمال هو نوع من الترف الزائد، الذي ليس له علاقة مبارزة بانتاج الضروريات للحفاظ على الحياة المادية.

وهذه النظرة القديمة ـ لا تزال سائدة ـ في المجتمعات المعاصرة، لأنها تقدم الانفصال الأنطولوجي والمعرفي بين عالم الحواس وعالم المثل، بين عالم الضرورة، وعالم الجمال، وأقصى ما تطمح اليه هو إعادة تنظيم الحياة السياسية والاجتماعية، وفق تعديل شروط الملكية أو التبادل السلعي، كما فعل أفلاطون في الجمهورية، وكما حاول ماركس أيضاً. . لكن الفرق بين نظريات القدماء والمعاصرين، هو أن نظرية القدماء ترى في أن معظم الناس ينفقوا حياتهم لانتاج الضروريات، على حين تكرس مجموعة صغيرة حياتها للمتعة الحق، وتكون مرتبطة بتقديم تنظيم يكفل العدالة والحرية وفقد ضميرها الحي، بينما اختفى هذا الضمير الحي، وأصبحت المنافسة الحرة هي طابع الحياة الحديثة، وإذا كانوا الأفراد يولدون منذ البداية مهيئين لعمل معين ـ في الفلسفة القديمة ـ تبعاً لانتماءاتهم العرقية والطبقية، فإن الحياة

---

(1) أنظر محاورة أفلاطون الجمهورية، الكتاب الثالث والعاشر، كذلك محاورة القوانين، حيث أوضح رأيه في كليهما حول الفن والأخلاق.

المعاصرة أضفت طابعاً شمولياً على الأفراد، فلم يعد هناك تفرقة بين الأفراد، على أساس الجنس أو موقعهم من عملية الانتاج، ونتيجة لهذا اختفى الطابع الفردي الذي يميز خصوصية الانسان، وأصبح الكل مجبر على تبني «ثقافة السلع»، فالأفراد في حياتهم اليومية، يتبعون القيم الثقافية السائدة، والتي لا يمكن إنتاج الحياة إلا من خلالها. فينظر للانسان كسلعة، واحتياجاته هي سلع أيضاً، وتقوم أجهزة الاتصال في المجتمعات المعاصرة بانتاج برامج ثقافية (هي في حد ذاتها سلع) لتلبية حاجات الانسان، كما تقوم المصانع بانتاج الأدوات والأشياء. . . وأصبح معنى الثقافة مرتبطاً بمفهوم معين للحياة التي يتم استخدام العقل في تطور المجتمع، وفقاً لغايات محددة، وهذا المفهوم يشير إلى الطابع الكلي للحياة الاجتماعية في موقف معين. .[1].

وهذا يعني أن مفهوم الثقافة قد تم استخدامه بأشكال متباينة، فهو قد يشير إلى مجالات الانتاج الفكري، متميزاً عن الانتاج المادي الذي يمثل الحضارة. وقد استخدمت السلطة السياسية مفهوم «الثقافة» طوال التاريخ، لكي تؤكد على مفاهيم بعينها تريد للأفراد أن يتحولوا بها، ويعملوا على تحقيقها. فعلى سبيل المثال، قامت النازية في ألمانيا باستخدام مفهوم للثقافة فيه تنتزع العالم الروحي من سياقه الاجتماعي، مما يجعل من الثقافة اسماً تجميعياً زائفاً، للقيم الأصلية - في حد ذاتها - مقابل عالم المنفعة والعالم المادي، ويسود تعبيرات مثل الثقافة القومية، أو «الثقافة الجرمانية» بوصفها ثقافة خاصة، (وهذا ما وقع لدينا عند الحديث عن الأصالة والمعاصرة، أو الهوية والخصوصية، فيجهد المفكرون العرب أنفسهم في تحديد سمات خاصة للعقل العربي في مرحلة تاريخية - للعصور القديمة - رغم أنها لم تعد موجودة الآن، وهم بذلك يؤكدون توهمات زائفة لدى العقل العربي عن نفسه) ففي هذا المفهوم يتم الفصل بين الثقافة والحضارة، ونستبعد الثقافة نتيجة لهذا الفصل من العملية الاجتماعية (وهذا ما نجده أيضاً لدى الحكومات العربية التي ترى في الثقافة والكتاب والرواية والعمل الفني ترفاً زائداً، لا أهمية له في العملية الاجتماعية، فتخلق فراغاً روحياً وثقافياً لدى

---

(1) Adorno: Dialectic of Enlightenment, p. 142.

الأجيال الجديدة، التي قد تجنح للتطرف في الفكر والسلوك، لاشباع احتياجاتها الانسانية العامة)، ثم تتبنى السلطات مفهوماً للثقافة يؤكد هذا الفصل بين الضروري والجميل، بين الانتاج الروحي والانتاج المادي، هذا لكي تدفع الأفراد ليسيروا في مسلك واحد ترتضيه لهم، ويرتبط بمشروعهما السياسي، ويحاول الفرد أن يحلم بتحقيق عالمه بدون تبديل لحالة الواقع، ومن خلال الأدوات والأشياء التي ينتجها العالم الاستهلاكي، وتوهم الفرد بأنه حر في اختيار ما يريده من هذه الأشياء، لتعمق لديه توهم الحرية الظاهرة، والسلطة السياسية بمسلكها هذا تؤكد علاقات جديدة للحياة الاجتماعية، وتستبعد ارتباط الثقافة بالخسارة، وتختفي صورة الثقافة التي تعطي مشروعية للانتاج الروحي للانسان الذي يعبر عن تخيلاته اليوتوبية، وتحمل نقده للصور القائمة للحياة اليومية. وتعمل تلك الصورة من الثقافة المنفصلة عن الحضارة على استبعاد دور الفن من الحياة اليومية، واستبعاد أدراك الحقيقة والحرية في خصوصية الانسان واستقلاله الفردي، وإنما البحث عن الحرية كمعطى يتحقق في شروط اجتماعية خاصة، فيلهث الأفراد وراء هذه الصورة من أجل تحقيقها، تحت توهم أن هناك مساواة مجردة بين البشر في تحقيق السعادة من خلال امتلاك الأدوات، لكن هذه المساواة المجردة، يتم كشف زيفها، لأن من يمتلك القدرة على شراء هذه الأدوات ـ التي يتوهم السعادة من خلالها ـ هم قلة قليلة من الناس، والغالبية العظمى من الناس لا تمتلك هذه القدرة الشرائية، لظروف خارجة عن إرادتها وهذا يعني أن المساواة بين البشر التي يعلنها النظام العالمي كشعار في ثقافته هي وهم، وتنطوي على لامساواة حقيقية، تتمثل في الظروف المادية التي تسلب الأفراد حريتهم. وهنا تستخدم السلطة سلاح الثقافة، لترد على حاجات الأفراد المتزايدة، وبؤس حالتهم الاجتماعية، بأن هنالك جمال الروح مقابل بؤس الجسد، وهناك الحرية الباطنية مقابل قيد الحرية الخارجية، وأن هناك عالم الفضيلة بدلاً من الأنانية والحقد على القلة القليلة التي تمتلك القدرة على شراء الأدوات، التي يتم الدعاية للسعادة من خلال امتلاكها . . . وهنا تستخدم الثقافة لتقديم مفاهيم مضللة، ذات طابع مثالي، لقمع الجماهير غير القانعة، وتستخدم الثقافة هنا العلوم الانسانية وعلى رأسها الطب النفسي لتخفي الفساد النفسي والتشويه الذي يصيب الانسان من جراء رفضه لهذا

العالم الفاسد، الذي يدعوه لشراء السلع، ويدعوه لقمع هذه الرغبة، إذا لم تتوفر لديه القدرة الشرائية ويحصر الفساد في دائرة الفرد، بوصفه مسؤولاً عن آلامه النفسية والجسدية، ومطالباً له ـ أي الإنسان ـ بالتكيف والتوافق مع هذا التناقض الثقافي الذي يطرحه المجتمع المعاصر[1]، وقد ركز أدورنو على نقد ثقافة المجتمع المعاصر، الذي يتبنى هذه الصورة المزدوجة، التي يتم من جرائها استلاب الانسان وتشويهه... حيث تحولت الثقافة التي يرفعها المجتمع المعاصر أيديولوجياً لقمع الإنسان، لهذا تم استخدام «الفن؟ في تبرير الشكل القائم للوجود، وترسيخه للسكينة القاتلة للحياة اليومية.

والفن ـ لاسيما الذي نجده على شاشة السينما والتلفزيون ـ يقوم بتقديم صورة مزدهرة الألوان لجمال الناس والأشياء، ويرفع الألم والأسى واليأس والعزلة إلى مستوى القوى الميتافيزيقية، ويجعل الأفراد يقفون ضد بعض، دون أن يرتبط هذا بالمؤسسات الاجتماعية، ويتطور الأمر، لمزيد من اقناع البشر بالعالم الذي تحكمه هذه المؤسسات، من خلال مبالغة تقوم على أساس أن مثل هذا العالم لا يمكن أن يتغير جزئياً، بل يتغير خلال تدميره كله فقط!، وهذا يعني أن الأفراد ـ في ظل هذا النظام العالمي ـ لا يستطيعون إعادة اكتشاف أنفسهم إلا من خلال القفز إلى عالم آخر، لا ينتمي إلى عالمنا... فيقنع الفرد بمحدودية قدرته على التأثير في صناعة القرار، ويتوهم أن الجميع، بما فيهم أصحاب القرار السياسي، في المؤسسات التي تحكم المجتمع، تعساء مثله، وأن العالم يقع تحت قوى كونية ذات طابع ميتافيزيقي تحكمه.. وبالتالي يرتبط الانسان بالوضع القائم.. وبالتالي يكف عن المطالبة بوجود اجتماعي أفضل، ويقوم بتعضيد سلطة القوى الاقتصادية

---

(1) دفع ميشيل فوكو هذه الفكرة إلى أقصى حد لها، حين نقد العلوم الانسانية، التي استخدمت كأداة في يد الدولة التسلطية الشمولية، وركز على الطب النفسي الذي اتخذ وسيلة لقهر الأفراد، الذين يختلفون مع النظام القائم، من خلال وصفهم بصفة الجنون، وبين في كتابه تاريخ الجنون: أن الجنون كظاهرة إنسانية كان يتم إطلاقه في البداية على المتخلفين والمعتوهين، والخارجين على المجتمع، لكي يتم عزلهم عن المجتمع، فالعزل السياسي كان يستخدم الطب النفسي في تعزيزه وتبريره.

لمزيد من التفاصيل حول رؤية فوكو للجنون، أنظر: د. محمد الكردي: نظرية المعرفة والسلطة عند ميشيل فوكو، دار المعرفة الاسكندرية 1992.

التي تحفظ وجود هذا المجتمع... ويمكن تأجيل سعادة الافراد، واقناعهم بالسعادة الأبدية في العالم الآخر على حساب عمر الانسان. بينما الثقافة الحقيقية التي ينادي بها أدورنو للوقوف ضد هذه الثقافة الدعائية السائدة، هي ثقافة واقعية، ترى في التحام الثقافة بالحضارة وسيلة الانسان للتخلص من العوز المادي والروحي، وترد للانسان فاعليته في نقد المؤسسات والتحرر منها... بدلاً من الانكفاء الرواقي للانسان على ذاته، ليهرب من العالم الذي يعيشه إلى عالم آخر... ولهذا لا بد من الترابط بين الضروري والجميل، بدلاً من الفصل بينهما، ليصبح للفن مركز الوجود، وليس زائداً عن الحاجة.

وتعمل تلك الثقافة الزائفة، التي يرفعها المجتمع كشعار، على الفصل بين النفس والجسم على النحو الذي نجده في ثنائية ديكارت، حين بين أن النفس جوهر متمايز عن الجسم، لكي يتم التأصيل للفصل بين النافع والجميل وبين الحضارة والثقافة، ويتم الفصل بين الإنسان والعالم، رغم أنه هو الذي ينتجه. ويتحول الانسان قيمة مجردة يدافع المجتمع عنها من خلال أدوات الاتصال، دون أن يتطور الأمر للحديث عن واقع الإنسان الاجتماعي، فيصبح الدفاع عن «الإنسان» قيمة يتفق عليها الجميع، دون أن تتحدد ملامح هذا الإنسان المقصود هو الذي يختفي وراء كل الفروق الطبيعية والاجتماعية، وهذا يعني أنها لا تدافع عن أحد، وإنما ترفع ثقافة المجتمع الاستهلاكي شعار يمكن أن يتفق الجميع عليه، ويصبح ما يحدث للجسم لا يستطيع أن يؤثر في النفس الانسانية، وهذه القضية يتم تقديمها لتبرير الفقر والاستشهاد وتقييد الجسم من خلال التربية الثقافية التي تتحدد في مناهج التعليم، التي تطالب بقمع مطالب الجسد الضرورية وان الغذاء الروحي بديل يتلاءم مع الخبز القليل، وتعميق الشعور بالاثم لدى من يرضي حاجات الجسد، والدعوة للتحرر من الحسية، أو إخضاع الحسية لهيمنة النفس[1].

---

(1) أوضح أدورنو هذا في كتابه جدليات التنوير، في الجزء الخاص بصناعة الثقافة، حيث يؤدي هذا إلى تبني مفهوم سلبي للدين، يتمثل في وضع الطابع الروحي في مرتبة أسمى من الضروريات الحسية، وبالتالي صهر المادة في السماء، والموت في الأبدية، فيقوم=

ويستعرض أدورنو هذا الطابع العام للثقافة المعاصرة كما يتمثل في صورة الحب التي يقدمها المجتمع للأفراد لكي يتبنوا هذه الصورة، ففي ظل مجتمع تحكمه العلاقات التبادلية للسلع، تصبح الصورة السائدة للحب هي المنفعة المتبادلة، أو ممارسة التسلط، ولهذا يرى الإنسان المعاصر تحقق صورة الحب اللامشروطة في الموت، لأن الموت يستبعد الظروف الخارجية التي تدمر علاقة الحب في صورته التضامنية التامة، لأن صراع المصلحة الذي يحكم علاقات الأفراد في مجتمع التبادل السلعي يختفي في الموت، لأنه حين يموت أحد المحبين يتحول إلى قيمة معنوية تسمو فوق المصلحة المنفعية المباشرة، كما هو الحال في الفن الدعائي الذي يقنع الفرد باستحالة التغيير إلا بتغيير العالم بشكل كلي. وتم استخدام علم النفس في تحويل الجوهر الباطني الأصيل للإنسان، لكي يفرغ من قدرته التمردية، ويصبح رقيقاً هادئاً، شاكياً، لكنه يخضع في النهاية لحقائق الواقع وبهذا أمكن تحقيق الهيمنة الجماعية، من خلال تسخير كل القوى المتاحة ضد أي تغيير حقيقي للوجود الاجتماعي[1]. وفي ظل هذه الثقافة التي تهتم بالجانب النفسي في الإنسان، يمكن استيعاب تلك القوى والتطلعات التي لا تجد مكاناً لها في الحياة اليومية، من خلال مثال ثقافي يصور اشتياق الناس إلى حياة أسعد يمكن أن تتحقق في عالم أنقى وأسمى من هذا العالم الذي نعيش فيه، ويترك للفن في ظل هذه الثقافة أن يعبر عن هذه الجوانب التي لم يتح تحقيقها في الواقع، فيفسح المجال لليوتوبيا، والخيال، والتمرد، والعنف الذي لا يسمح به في عالم الواقع. وترسخ لدى الأفراد أن البحث عن الحقيقة يكون في عالم الفن، أو عالم اللوجوس، أو عالم التصوف، وتبدو

= الفرد ـ نتيجة لهذا المفهوم ـ بقمع ذاته، ويقنع نفسه أن هذا هو جوهر الدين، بينما هو يقنع نفسه بقبول الواقع الراهن على ما هو عليه ويقتنع أن الفساد ليس في العالم الاجتماعي، وإنما في نفسه الفاسدة، فيصارع أهوائه ورغباته المشروعة لصالح سيادة نمط سائد للحياة اليومية.

- Adorno and Horkheimer: The culture Industry: Enlightenment as Mass decepticrs, P. 125.

(1) اهتمت النظرية النقدية بدراسة صورة الحب في المجتمع الصناعي المعاصر، فأبرز أريك فروم هذا في كتابه: فن الحب، وعالج هربرت ماركيوز هذا الموضوع في كتابه: ايروس الحب والحضارة، وعالج أدورنو هذا الموضوع في أبحاثه عن التسلطية.

الحقيقة بعيدة عن عالم الواقع، لكي يتم دفع الناس إلى الخلاص الفردي من خلال التأمل الباطني للوجود، وليس من خلال الممارسة الفعلية للحياة اليومية، وهذا ما تريده السلطة في المجتمع المعاصر، وتدعو له بحجة أن الواقع مبتذل ونثري، ويحتل مرتبة أدنى من الوجود التأملي النظري.

وهنا يرى أدورنو في الجمال والفن دعوة لتفتح الحواس، ومن ثم فالأعمال الفنية الحقيقية تحوي عنفاً خطراً يهدد الشكل القائم للوجود، ذلك لأن الطابع الحسي للجمال يوحي بشكل مباشر بالحصول على السعادة من خلال الفعل وليس من خلال التأمل النظري للوجود[1]، فالعمل الفني يفلت من أسر السلطة القائمة حين يوقظ الحس، دون أي شعور بالاثم أو العار، وإنما يعمق الشعور بالسعادة، فلم يعد الفن والجميل هو الشعور باللذة بلا غرض، وإنما هو جميل في ذاته، والجمال هنا كما يؤكد نيتشه «يعيد إيقاظ التفتح الجنسي»[2]، ولا يعني هذا إباحة الجسم الانساني وفق الأهواء، وإنما تنظيم الرغبات وفق ما يزيده الانسان، وليس وفق ما يريده المجتمع السلطوي، من المألوف أن ندرك أن المجتمع يعدل من شرائع الجسد، كما وردت في الدين على سبيل المثال، ليقدم صورة أخرى، يدعو لها بشكل خفي، مثل بيع الجسد الانساني في الاعلانات، كما يبيع الانسان ساعات جهده في العمل، فالمجتمع، بحجة الفقر والعوز الاجتماعي، وهو صانعه، يسمح للانسان باستغلال الجسم الانساني كوسيلة، ولذلك يتحول الجسم كسلعة أيضاً، ويتم انتهاك التحريم الديني، لحساب الصحة الاجتماعية، التي يتوهمها الكل الاجتماعي.

ولعل في تحليل مفهوم الجسم في النظرية النقدية، ولدى أدورنو بشكل خاص، ما يساهم في كشف دعوتهم للحرية، حتى لا يسيء البعض فهمهم بأنهم يدعون للاباحة بدلاً من الحرية، ولقد توقف هربرت ماركيوز

---

(1) الطابع الحسي للخبرة الجمالية بدأ مع باو مجارتن، الذي ركز على إبراز هذا الطابع الحسي كوسيط مشترك يتيح التواصل بين الفنان والمتلقي والناقد.

(2) ذكره هربرت ماركيوز في كتابه «فلسفة النفي» الترجمة العربية، دار الآداب البيروتية، الطبعة الأولى 1971، ص 129 ـ 130.

عند مفهوم الجسم والغريزة الجنسية في كتابه «ايروس: الحب والحضارة»، وعرض لها أيضاً في كتابه: فلسفة النفي، وفي كتيبه الصغير عن «البعد الجمالي»، ولكن أدورنو لم يتعرض لها بشكل مباشر، إلا في دراسته عن «التسلطية» وفي إشارات قصيرة في كتابه النظرية الجمالية[1].

لكن يتفق كل منهما - ماركيوز وأدورنو - في تأكيد الارتباط بين النفس والجسم، وضد كل ثنائية تفصل بينهما، وكشف كل منهما عن الايديولوجيا الثقافية التي تدعو لفصل الجسم عن النفس، كما تفصل الحضارة عن الثقافة، وأكد أدورنو على دور الحس كعامل جوهري في الخبرة الجمالية، لأن الإدراك الحسي للجسم في الفن، يجعل المرء يشعر بسعادة حقيقية خالية من الشعور بالاثم التطهري، ويتواءم شعور المرء مع جسده، على نحو يساهم في إدراك علاقته بالكون من حوله، وهذا عكس بعض اتجاهات الخبرة الجمالية التي ترى في التأمل العقلي الباطني العامل الجوهري في الخبرة الجمالية في عملية التلقي الفني.

وقد تمايز ماركيوز عن أدورنو في تقديم نقداً للطابع السلعي لمفهوم الجسد في المجتمع المعاصر، الذي يبرر تأجيره، أو تبادله وفقاً لمنفعة خاصة أو عامة[2]، بينما عمد أدورنو إلى تنمية العلاقة بين الجمال والحقيقة، بالمفهوم الاجتماعي، والنفسي، بل أصبح الفن هو الامكانية الوحيدة المتاحة، أمام الانسان المعاصر، لكي يكتشف الحقيقة[3]، وقد استمد أدورنو هذه الفكرة من فلسفة شيلر حين أكد فكرة التربية الجمالية للجنس البشري، وأوضح أن المشكلة السياسية لتنظيم مجتمع أفضل يمكن أن تتأتى من خلال العالم الجمالي، لأنه من خلال الجمال يستطيع أن يصل الانسان إلى الحرية[4]، ولذلك فإن الثقافة التي يقصدها أدورنو في فلسفته ككل هي تعني

(1) مفهوم الجسم في الفلسفة المعاصرة، وعلاقة الوسائط المادية بعلم الجمال:
- Adorno: Aesthetic Theory, P. 485.

(2) هربرت ماركيوز: فلسفة النفي ص 128.

(3) Adorno: Aesthetic Theory, p. 48.

(4) أوضح فريدريش شيلر هذه الفكرة أيضاً في قصيدة له عن الفنانين، فبين أن ما ندركه اليوم على أنه الجمال، سنكتشف في يوم قادم أنه الحقيقة.

سيادة الفن على الحياة. . . وهذا يعني أنه يعطي للفن دوراً فريداً في الثقافة المعاصرة، ويستند أدورنو في هذا إلى أن جمال الفن، يتمايز عن أشكال الثقافة الأخرى، في كونه يتصارع مع الواقع القائم، والحاضر السيء، بالرغم من استخدامه لمفردات هذا الواقع في التعبير عن الجمال، والفن هو الوسيلة الوحيدة الذي يقدم العزاء للانسان المعاصر على بؤس وتعاسة الواقع، لأنه ينقله إلى لحظة جميلة في وسط لا متناهي من التعاسة، فهي تخرج الانسان المعاصر من صورة للزمن المتراتب، لتنقله إلى زمن مكثف آخر، وهذا الخروج يتيح للانسان مسافة نفسية وعقلية، تساعده في التخيل، والخروج من آسر الواقع، وبالتالي تثري الوجود الانساني بأبعاد أخرى غير ذلك البعد الوحيد الذي يتمثل في علاقات التبادل السلعي. والامكانية قائمة حين يقدم العمل الفني عالماً يقوم أساساً على الجمال الفني، هذا الجمال الذي يقوم إدراكه على نشاط تخيلي، أو وهمي[1]، وهذا الطابع السحري للفن، هو ما يحدده والتر بنيامين بمفهوم العبق ذلك المفهوم، الذي يعني تفرد العمل الفني في إضفاء هالة ساحرة على لحظات الوجود الانساني، لكن أدورنو يختلف مع مفهوم العبق الذي يقدمه والتر بنيامين، ويرى أنه مفهوم ذو طابع تصوفي، ويطلق على هذه الحالة، التوهم، وهي شعور إيجابي، لأنه يتحرر من واقعية التشيؤ، ويكشف عن العالم على نحو ما هو عليه، وقد حجبته عنا الشكل السلعي، وبالتالي تجعل الفرد قادراً على أن يسيطر على مصيره، الذي قد يبدأ بالتخيل[2]، فيتخيل الكيفية التي يتم من خلالها تشكيل بيئته على النحو الذي يلبي حاجاته الحقيقية، بحيث تتسع مسافة التحقق الخارجي، التي تعمل الدولة التسلطية الشمولية على تقليصها، وتعمل على امتداد مسافة التحقق الباطني، وتصور العالم في سوءه يبدو في شكله جميلاً، يقبله المرء.

ويطلق أدورنو على عملية محاربة الدولة للمثل الليبرالية بأنها تدمير ذاتي[3]، وتتم هذه المحاربة من خلال تبني مفهوم للثقافة ذاتها تمارس به

---

(1) Adorno: Aesthetic Theory, p. 191.

(2) Ibid: p. 355.

(3) Ibid: p. 308.

هذه الوظيفة التي تحارب به الثقافة النقدية؛ بحيث تكرس لخضوع أفراد المجتمع للنظام القائم، ويمكن تحمل ما فيه من خلال المظهر البراق لتضخيم إنجازات النظام العالمي، وتضامنه مع مفاهيم صورية عن المساواة، والحرية، والكرامة الروحية، وهي كلها سمات للقوة وللسلطة والنفوذ الاقتصادي والاجتماعي، ولكي يقوم النظام الجديد بذلك، فلا بد أن يقوم بعملية استبعاد للعناصر الفعالة في المراحل السابقة للثقافة، بحيث تبدو هذه الثقافة الماضية وكأنها واقع تاريخي سعيد، لا سبيل إلى تحققه، ويتم إعادة التنظيم الشمولي للوجود، بما يخدم مصالح جماعات اجتماعية صغيرة، تزعم أنها توهب نفسها للمحافظة على الكيان الاجتماعي، وإن التعاون معها، لا يرتبط بمصالحها الضيقة، ولكن بالزعم بأن ذلك يحافظ على وجود الكل، ولهذا فالفرد مطالب بقبول التناقضات التي تظهر في برامج هذه الأنظمة التي تطرحها الدولة، وهذا التناقض الذي يصور أن مصلحة الأفراد مرتبط بمحافظتهم على هذا النظام الذي يصور لهم الاغتراب والتعاسة والعوز، وهذا التناقض المزدوج هو في جانب منه، مصدر الضعف الذي تحتج به الثقافة اليوم على شكلها الجديد.

ويمكن إيجاز السمات التي تتمثل في الثقافة التي يتبناها المجتمع المعاصر لممارسة التسلطية، التي ينقدها أدورنو في الآتي:

- الاحتقار الشديد للعقل، رغم التقدير الشديد للعقل في الثقافات السابقة، وتجد الثقافة الزائفة تبريراً لذلك في تحليلها للفلسفة التي صارت مرادفة للعقل لم تهتم بالمشاكل الحقيقية للبشر بشكل كاف، بالاضافة إلى تأكيدها على الجوانب الروحية والنفسية، وتصويرها بوصفها مناقضة للعقل، وصار العقل الكمي والاحصائي والأداتي والتماثلي والوضعي هم أشكال العقل المسموح بتواجدها، أما العقل النقدي، والخيالي، والعقل الذي يتداخل في نسيج الوجود الانساني فهو موضع شك لأنه يتناقض مع الواقع اللاعقلاني السائد في المجتمعات المعاصرة.

- العداء للبناء الأكاديمي في تناول القضايا الانسانية، فلقد بدأ الطب النفسي الأكاديمي، يخرج عن هيمنة النظام القائم، وخرج عن أن يكون

أداة لهذا النظام، وبالتالي طرح مفهوماً مغايراً للثقافة، وعزلها عن سياق المجتمع، وتصوير الاساتذة الأكاديميين في صورة رهبان للعلم، لا علاقة لهم بمشاكل الناس الحيوية.

- العداء للبناء الفني والجمالي، أي العداء للأعمال الفنية التي لا يتم انتاجها وفق استراتيجية صناعة الثقافة، وإنما تتنافر مع الانتاج الفني السلعي.

- العداء للثقافات الصغيرة التي تقدم صيغة للتنوير تعتمد على مفاهيم مغايرة للعالم عن تلك المفاهيم التي يعتمد عليها النظام القائم.

- تقوم الثقافة الزائفة على الدعاية لمفهومها عن العلاقات الاجتماعية، وأن وجود الأفراد مرتبط بالدفاع عن بقاء النظام السائد، لأنه فنائه يعني فناؤهم، وحجب الخطر، والدعوة إلى دعم الخداع للنظام.

- ترفض الثقافة السائدة الحديث من التراث والعقل، وتدعو للحديث عن خلق الواقع، والتركيز على القوى المتاحة، حتى تستبعد العناصر الايجابية في التراث السابق.

- تكثيف وتوسيع نظام تقسيم العمل، حتى يبدو الانشغال بعلم موضوعي، وفن يوجد لذاته، مضيعة للوقت، ويمكن للدولة أن تبيع كل كنوز الفن في المتاحف، إذا اقتضى الدفاع القومي ذلك.. وحتى يدخل الفن في خدمة الدفاع الوطني والاجتماعي والعسكري.

- تخطيط المدن الكبيرة بشكل يمكن من تشتيت الجماهير، وبناء الأسوار حول الطرق لمنع المظاهرات، بحجة النظام والمحافظة على أرواح الناس، فيجد الأفراد أنفسهم سجناء أسوار منيعة.

- تدعو الثقافة الزائفة للتكنولوجيا، كأساس لتقدم المجتمع، خدمة للشركات الكبرى، دون أن تراعي احتياجات الأفراد، وإنما لكي تقوم بتمجيد الأمة وتفخيم صورة الحكومة التي تقوم بتحديث أدوات الحياة.

- فصل الثقافة كقيم عن البناء الحضاري المادي مما يؤدي إلى فصل النافع عن الجميل، وبالتالي تكون الثقافة تابعة لشروط الحياة المادية،

والترويج لها بدلاً من أن تكون قائدة ومبشرة بحياة أفضل وأجمل. . .

- إن وقت الفراغ يتم تنظيمه وفق مذهب المنفعة العامة، بحيث تظل مصلحة الفرد مرتبطة بالمصلحة الرئيسية للنظام القائم، فسعادة الفرد تدور في حدود تنظيم وقت الفراغ في الدولة التسلطية الشمولية.

- ترفع الدولة التسلطية شعارات تخفي بها الصورة الحقيقية للواقع، مثل «انتشار عام للقيم الثقافية»، و«حق أعضاء الشعب في المنافع الثقافية»، و«رفع مستوى الثقافة الفيزيائية والروحية والخلقية للأمة» كل هذا دون أن يتيح للجماهير الفرصة لصنع ثقافتها الجديدة التي تحل محل الثقافة التي تقوم السلطة الشمولية بتصديرها عبر أدوات الاتصال.

ورغم أن أدورنو لا يتحدث عن المستقبل، وصورته، إلا أنه يأمل في أن استمرار الحياة، يعني استمرار خلق ثقافة مغايرة، لتلك الثقافة السائدة عن طريق الفن، الذي يوقظ الحواس، ويدافع عن الحياة ضد الموت بكل أشكاله.

الفن في عصر الاستنساخ الآلي «الفن والتكنولوجيا وأدوات الاتصال»

استمد أدورنو كثيراً من آرائه حول الفن والظاهرة الجمالية من صديقه والتر بنيامين (1892 ـ 1940)، ولهذا كان ضرورياً عرض آرائه حول الفن وعلاقته بأدوات الاتصال، وحول علاقة الفن بالتقنية، هذه العلاقة الأخيرة التي استخدمها أدورنو في تحليلاته، رغم بعض الاختلافات بينهما[1]، هذا بالاضافة إلى تبني أدورنو لكثير من تحليل بنيامين لمفهوم اللعب في دراسته الرائدة عن المدينة واللاعب[2]، وهذا يعني ضرورة عرض آراء بنيامين، التي

---

(1) Frederic Jameson (ed), Aesthetics and Politics: Debates between Ernst Bloch, George Lukacs, Bertolet Brecht, Walter Benjamin and Theodor Adorno, NLB London, 1977.

نجد في هذا الكتاب الرسائل المتبادلة بين أدورنو وبنيامين.

(2) Richard Wollin: Walter Benjamin: An Aesthetic of Redembtion, Columbia University press New York, 1982, p. 86.

تبناها أدورنو[1]. . . لأنها تمثل ركيزة محورية في تفكيره الجمالي، ولنبدأ بتحليل والتر بنيامين لعلاقة الفن بالتكنولوجيا، لأنها وثيقة الصلة بفكر أدورنو.

يرصد بنيامين تطور عملية نسخ الأعمال الفنية، بدءاً من عملية الصب والطبع، لدى الاغريق - (حيث كانت الأعمال الفنية المصنوعة من البرونز والفخار يمكن تصنيعها بكميات ضخمة، فيما عدا العمل الفني الذي كان فريداً، لا يمكن أن يستنسخ آلياً) - إلى عملية الطبع على الحجر باستخدام الأيدي، إلى التصوير الفوتوغرافي، الذي أدى إلى تغيير أساليب إنتاج الأعمال الفنية تغييراً جذرياً، وأدت تطورات تقنيات الاستنساخ الآلي مع حلول القرن العشرين إلى ظهور أشكال فنية، تفرض نفسها بوصفها أشكالاً فنية أصيلة مثل فن صناعة الفيلم (السينما) التي ارتبط ظهورها بتصور تقنيات الاستنساخ الآلي، وهذه التقنية أثرت على أشكال الفن التقليدي[2].

ولكن مهما تضاهت النسخة المنقولة من العمل الفني مع الأصل، فإنها تفتقد عنصراً واحداً: وهو وجوده في الزمان والمكان، ذلك أن خامات العمل الفني وطبيعته التي لا تظهر في النسخ المطبوعة، تشير إلى زمانه ومكانه، وبالتالي تبين ظروف إنتاجه، وموقعه في التاريخ. والزمان والمكان هما محورين أساسيين للتفكير الاستطيقي عند أدورنو، وأخذه من بنيامين، لأن هذين البعدين يحكمان الوضع التاريخي لأي منتج من المنتجات البشرية[3] فهذا الوجود المتفرد للعمل الفني يظهر لنا من خلال الأصل الذي

---

(1) تعرف بنيامين على أدورنو وهوركهايمر في الثلاثينات من هذا القرن، وانضم إلى معهد الدراسات الاجتماعية بجامعة فرانكفورت 1935 ونشر بعض دراساته في مجلة المعهد.

Zeitschrift Fur Sozialforschung.

(مجلة التنمية الاجتماعية)، مثل دراسته عن الفن في عصر الاستنساخ الآلي في العدد الخامس سنة 1936.

(2) مقالة بنيامين الهامة عن الفن في عصر الاستنساخ الصناعي، لها ترجمة لسيزا قاسم نشرت في العدد الثالث من مجلة شهادات وقضايا شتاء 1991 من صفحة 237 إلى صفحة 264 وقد اعتمدت عليها.

(3) Adorno: Aesthetic Theory, p. 256.

يعكس التغيرات التي صادفته من واقع الظروف الطبيعية عليه من خلال الزمن (وهذا ما يظهر في الأعمال المصورة التي تنتمي لعصر النهضة مثلاً، ولا يمكن التعرف على التغييرات الأولى إلا من خلال النسخة الأصلية، سواء بالتحليل الكيميائي أو الطبيعي، ولا يمكن ـ بالطبع ـ القيام بهذه التحليلات على النسخ المصورة من الأصل) فالمكان والزمان في العمل الفني يحددان أصالة العمل الفني، وقد أدى استنساخ الأعمال الفنية بكميات ضخمة، إلى اختفاء مفهوم الأصالة في العمل الفني، لأنه ليس له وجود في أسلوب الاستنساخ[1].

ولكن أسلوب الاستنساخ قدم إمكانيات أكبر، عوضاً عن الأصالة، فمثلاً يستطيع الاستنساخ أن يبرز جوانب في العمل قد تغفلها العين المجردة، ويمكن عن طريق التكبير والحركة البطيئة للكاميرا أن تتوصل إلى حقائق تجهلها الرؤية الطبيعية «يمكن ملاحظة أن تحليل ميشيل فوكو للوحة الوصيفات لفلاسكويز، مرتبط بهذه الامكانيات التي تقدمها التقنية»[2]، وعن طريق هذه التقنية أمكن اقتراب العمل الفني من المتلقي، فأصبح عن طريق الاسطوانة نستطيع الاستماع إلى عمل موسيقي تم تسجيله في مدينة تبعد عنا آلاف الأميال، ورؤية المتلقي لكاتدرائيات ضخمة من خلال فيلم سينمائي.

ورغم هذه الميزات التي يتيحها أسلوب الاستنساخ للعمل الفني، فإن أصالة العمل الفني تتلاشى، وتفقد بالتالي الشعور بهيبة الشيء أو الهالة المقدسة التي تحيط بالعمل الفني، أو ما يعبر عنه بنيامين بكلمة عبق «aura» العمل الفني[3] فما يتلاشى في عصر الاستنساخ التقني هو عبق العمل الفني، ودلالة ذلك، أن العمل المستنسخ يخرج عن مجال الفن، لأن العمل الفني يعتمد في وجوده الخاص على التفرد، بينما يؤدي الاستنساخ إلى تعددية النسخ، ويؤدي هذا بخروج العمل الفني من محيطه الخاص، إلى مجال جديد يسمح للمتلقي باستقباله، وقد أدى هذا إلى زلزلة عاتية للموروث

---

(1) الفن في عصر الاستنساخ الصناعي، الترجمة العربية المشار اليها ص 244.

(2) قدم ميشيل فوكو تحليلاً لهذه اللوحة في كتابه نظام الأشياء Order of the Things.

(3) قدمت ترجمة هذا المصطلح د. سيزا قاسم في معرض ترجمتها لنص بنيامين.. وبينت أن العبق «aura» هو ما يعرض تفرد العمل الفني وأصالته ص 240.

الثقافي، فهذه الطريقة في إنتاج الأعمال الفنية تؤدي إلى تصفية العنصر التقليدي في الموروث الثقافي، ويظهر هذا في الأعمال الفنية التي تعيد إنتاج التاريخ الثقافي، أو تبعثه من جديد، وفق المنظور الخاص للعصر الحاضر، الذي تسيطر عليه قيم أخرى، غير تلك التي كانت سائدة إبان إنتاج هذه الأعمال الفنية. . . «فالسينما ـ على سبيل المثال ـ حين تعيد تقديم رحلة كريستوفر كولمبس لجزر الهند الغربية فإنها تقدمه من منظور المكتشف، بينما هو في منظور الثقافة الوطنية لسكان الجزر هو غاز لهم، فالتقديم يتم هنا وفق قيم ثقافية مختلفة»[1].

ويقترب مفهوم «العبق» من مفهوم الجليل Sublime الذي سبق لكانط الحديث عنه، في معرض تفرقته بين الجميل والجليل، فالشعور بالجمال مرتبط بالعمل الفني، بينما الشعور بالجلال تجاه موضوعات الطبيعة مرتبط بحالة طقوسية وشعائرية، وهو مرتبط بالتجربة الدينية، والسبب الذي جعلنا نقرن بين المفهومين ـ العبق والجليل ـ هو التعريف الذي يقدمه بنيامين للعبق بأنه الظاهرة المتفردة، والتي تفترض مسافة تفصل بيننا وبين الشيء[2] ويتفاعل «العبق» في عصرنا أو في الأعمال الفنية نتيجة لزيادة الرغبة الملحة لدى الجماهير نحو السيطرة على تفرد كل شيء، عن طريق الاستنساخ، فالجماهير لديها رغبة ـ نمتها طبيعة الحياة الاستهلاكية ـ في أن نجعل كل شيء أقرب إليها. مادياً وإنسانياً. فالعمل الفني الأصلي يتميز بالتفرد والثبات، بينما يتميز العمل المستنسخ بالزوال والتكرار، والانسان المعاصر لديه رغبة في أن هناك ستر للشيء، وبالتالي إهدار عبقه الخاص، لكي ينمي لديه طبيعة الادراك الحسي المعاصر الذي يقوم على إحساس المساواة الشاملة بين جميع الأشياء، إلى درجة تطبيقه على الأعمال الفنية، فيقوم باستنساخه[3].

---

(1) أنظر نص تودوروف عن اكتشاف أمريكا أو الغزو، وقد ترجم النص أكثر من ترجمة إلى اللغة العربية، أبرزها ترجمة بشير السباعي.
بشير السباعي، دار سينا للنشر، القاهرة 1993.

(2) E. Kant: The critique of judgement, Trans, by: J.C. Meredith, Oxford, 1952, p. 86.

(3) والتر بنيامين: العمل الفني في عصر الاستنساخ الآلي، ص 241.

ولهذا يمكن الربط بين تفرد العمل الفني ووجوده في نسيج التقاليد التي تكون حية ومتغيرة، فتمثال فينوس، كان الاغريق يقدسونه، بينما ينظر إليه رجال الدين في العصور الوسطى على أنه وثن، ولكن كلاهما يتفقان على إدراك تفرده، أي عبقه. وتعبر الشعائر عن تلاحم الفن بالتقاليد السائدة. ولذلك نشأت الأعمال الفنية المبكرة خدمة للشعائر الدينية. ولهذا فإن عبق العمل الفني لا ينفصل كلية عن وظيفته الشعائرية، بمعنى أن القيمة المتفردة للعمل الفني الأصيل تجد أساسها في الطقوس المصاحبة لنشأته، والتي تمثل قيمته الوجودية، وهذا الأساس الطقوسي، الذي يوحد بين الجميل والمقدس، حتى في أكثر أشكال عبادة الجمال العلمانية، هو الذي يحافظ على وجود الفن في نسيج الوجود الانساني كوجود مستقل عن الوظيفة المباشرة في الواقع، أو كأداة لتأدية غرض معين، ولهذا حين بدأت أول وسائل الاستنساخ الحقيقية، وهي التصوير، رفع شعار «الفن للفن»، لمقاومة استخدام الفن من قبل أدوات السيطرة في المجتمع، وبالتالي القضاء على عبقه واستقلاله الخاص، وهذا الشعار حاول ابتداع لاهوت خاص بالفن، وهو لاهوت سلبي يتمثل في مفهوم الفن الخالص، الذي ينكر الوظيفة الاجتماعية للفن، ويرفض تصنيف الفن على أساس المحتوى أو المضمون(1).

والاستنساخ الآلي للعمل الفني، جعل الفن يخرج عن دائرة الشعائر والطقوس، وأصبح التركيز على الأعمال الفنية التي يمكن نسخها بكميات تتلاءم مع حاجات الجماهير التي يمكن صياغتها وفق مفهوم مسبق، تقدمه السلطة السياسية، ولذلك تخلى العمل الفني عن وظيفته الشعائرية لصالح الوظيفة السياسية التي يمكن أن يقوم بها.. وبالتالي يصبح العمل الفني أداة للسيطرة والهيمنة، بدلاً من أن يكون أداة للتحرر.

ويتم تقييم الأعمال الفنية على أساس القيمة الطقوسية للعمل، التي تثبت أصالته وتفرده، وعلى أساس الربط بين قيمة العمل وقابليته للعرض، لأن الإبداع الفني قد بدأ بطقوس كلية تخدم الشعائر، لأنه كان أداة من

(1) المصدر السابق ص 242 وص 243.

أدوات السحر في عصور ما قبل التاريخ، ولذا لم يتم الانتقال من الوظيفة الطقوسية إلى الوظيفة الفنية إلا في عصر قريب، فأصبح يتم التأكيد على القيمة الاستعراضية للعمل الفني، مما أدى لظهور وظائف جديدة للإبداع، مختلفة عن تلك الوظائف التي عزت للفن في عصور سابقة[1]، في المرحلة الأولى لفن التصوير الفوتوغرافي حيث كان يعتمد على القيمة الشعائرية عن طريق تقديس الأحياء ـ غائبين أو أموات ـ من خلال الصور، ثم أصبحت القيمة الشعائرية تحتل المرتبة الثانية بعدما أصبح الوجه الانساني، في حالاته وهواجسه المختلفة موضوعاً للتصوير، مما أدى لانبعاث «العبق» من هذه الصور المتمثل في الشجن الذي تلتقطه الكاميرا، فأصبحت القيمة الاستعراضية هي الأولى، لأن هذه القيمة تجعل من الممكن استخدام هذه الصور كأداة، أو تقديم علامات على الطريق، سواء كانت صحيحة أو مضللة، حيث تتحدد دلالة الصورة الواحدة من خلال موضعها من السياق الذي توجد فيه.

ويمكن القول أنه عندما تحرر الفن من أساسه الشعائري من خلال الاستنساخ التقني فإنه فقد مظهر الاستقلال الذي كان يتميز به، وكان يجعل للفن وظيفة السمو فوق منظور العصر الذي تحكمه علاقات جزئية، ليستشرف آفاقاً أخرى من خلال التخيل. فالعناصر الشعائرية، تضاءلت شيئاً فشيئاً أمام تقدم تقنية الاستنساخ، التي غيرت من وظيفة الفن الجوهرية، ويمكن إدراك هذا بسهولة حين يتم المقارنة بين الأداء الفني الذي يقيمه ممثل المسرح، وممثل السينما، فالأول يقوم بكل المجهود من خلال اللقاء الحي المباشر، بينما الثاني تقدمه الكاميرا، من خلال لغة بصرية تقوم على المونتاج واستخدام عدسات التصوير التي تقدم زوايا معينة للموضوع، فممثل المسرح أقرب للقيم الشعائرية في الفن التي تقوم على المعايشة، بينما ممثل السينما يلتقي بالجمهور من خلال الكاميرا[2]، «فالعبق» أي تفرد الممثل في أداته مرتبط بحضوره للعرض، والسينما لا تحقق هذا، ولذلك تلجأ شركات الإنتاج إلى تعويض ذلك عن طريق الدعاية لنجوم السينما، حتى يتحولوا لأساطير تكتسب مصداقيتها من الدعاية والاعلان، لكي يصدق المشاهد ما يراه

(1) المصدر السابق ص 244.

(2) المصدر السابق ص 246.

على الشاشة، لأن هناك إحساس عميق بالغربة يعتري الممثل أمام الكاميرا، وهو نفس الاحساس الذي يشعر به الإنسان أمام صورته المنعكسة في المرآة. فالممثل أمام الكاميرا يواجه جمهور المستهلكين الذين يمثلون السوق، ويقدم له عمله وكيانه ووجدانه، وهو متصل بهم عبر قنوات محددة للاتصال، ولكنه منفصل عنهم، كما تنفصل مصانع الانتاج عن أماكن المستهلكين، فالسينما تحاول تعويض ضمور «العبق» من خلال بناء مصطنع لشخصية الممثل خارج الاستوديو، لتخلق نجومية تحتفظ بسحر الشخصية الآسرة[1].

ونتيجة لهذه التغيرات في التقنية، والتي أثرت على إنتاج العمل الفني، وفقد تفرده، أوشك التمايز الذي يفصل بين المؤلف والجمهور أن يفقد خصائصه الأساسية. فالإنسان يتطلع لكي يؤدي دوراً في السينما، أو يظهر في الصحف، أو يمارس دور الكاتب في الصحيفة، مما أدى إلى ظهور تقييم جديد للكفاءة الفنية لدى المبدع، فهو ليس الذي يحافظ على استقلاله، ويتجاوز المحاكاة إلى الإبداع الخلاق، وإنما هو من كان قادراً على أداء دورة المهني فحسب[2].

بالإضافة إلى أن الفنون التي تعتمد على التقنية تحد من قدرة المتلقي التخييلية، ففي المسرح يعي المرء حدود المكان التخييلي، بينما السينما تجعل من التخييل محدوداً ومن الدرجة الثانية، لأن المونتاج وزوايا التصوير والإضاءة تقوم بتركيب العناصر، على نحو يستسلم المتلقي للاستقبال فحسب، بينما في المسرح يقوم المتلقي بإعادة تركيب وإنتاج هذه العناصر التي يشاهدها من أجل بناء تأويل كلي خاص.

ويغير الاستنساخ الآلي للفن من موقف الجماهير تجاه الفنون، فالفنون التي يمكن مشاهدتها جماعياً، أصبح لها قدرة ذاتية خاصة على اجتذاب الجماهير مثل السينما، بينما الأعمال التي تتطلب نوعاً من التلقي الفردي، مثل فن الرسم مثلاً، فإنها تتراجع مكانتها جماهيرياً.

ولا يقف تأثير التقنية عند هذا الحد، وإنما يمتد ليشمل التأثير على

---

(1) المصدر السابق ص 246.

(2) المصدر السابق ص 247.

الإنسان، في الطريقة التي يتمثل بها العالم الذي يحيط به. وسيكولوجية الأداء التي تظهر من خلال الفيلم السينمائي تؤثر في استخدام الافراد للأدوات، وفي استخدامهم للإدراك الواعي في الحقل البصري والسمعي، وترتب على هذا أن وحدات السلوك يمكن تحليلها بطريقة أدق ومن مستويات متعددة، وزوايا متباينة، أتاحها الفيلم السينمائي، ولم يكن هذا متاحاً من قبل في اللوحات الفنية أو المسرح فأصبح العلم ممتزجاً بالفن، مما يتطلب درجة عميقة من المعرفة العلمية، عند التعرض لأي موضوع من الموضوعات، فحين تركز الكاميرا على مشهد ما فإنه يصعب القول أيهما أكثر إبهاراً، القيمة الفنية في التصوير، أم القيمة العلمية، وهذا من القيم الايجابية للسينما (التطابق بين الفني والعلمي). بالاضافة إلى فهم أفضل للضرورات التي تسود حياتنا، ويمكن للسينما أن تكون أداة للتحرر إذا ارتبطت بمشروع ثقافي إيجابي، يجعلها مستقلة عن رأس المال الاحتكاري الذي لا يهدف إلا للربح فقط[1]... ولذلك يمكن للفنان المبدع أن يقدم لنا تفاصيل خفية للأشياء التي قد تبدو لنا مألوفة وتجعلنا نكتشف أماكن تبدو لنا عادية، وهي ليست كذلك، وتخرجنا من آسر الغرف إلى عالم جديد بفضل التصوير عن قرب الذي يتيح لنا إدراك تمدد المكان، والتصوير البطيء الذي يقدم لنا تمدد الزمان، في تكوينات بنائية جديدة، لا تكشف عن تشكيلات الحركة المألوفة فحسب، إنما تعطينا إنطباعاً بحركات منسابة، وخارقة، ومحلقة... ولذلك يمكن القول: لقد أدخلنا الكاميرا عالم البصريات اللاواعية، كما أدخلنا التحليل النفسي عالم الدوافع اللاواعية... ذلك لأن الطبيعة التي تبدو أمام الكامير تختلف عن تلك التي تظهر للعين المجردة[2].

ولهذا فقد مكنتنا السينما من فهم أفضل للأشياء التي تحيط بنا من خلال التصوير عن قرب، وفتح مجالات جديدة للعمل لم نكن على دراية بها، لأنها ركزت على تفاصيل خفية للأشياء المألوفة.

إن مهمة الفنْ هي إثارة تطلعات وحاجات تخرج عن نطاق الواقع

---

(1) Adorno: Aesthetic Theory p. 85.

(2) والتر بنيامين: مصدر سبق ذكره ص 249.

الآتي، ولا يمكن إشباعها إلا في المستقبل، لأنه يتطلع للبحث عن المكبوت والمقموع والخفي في إمكانات الانسان وطاقاته التي لا يقوم الواقع الراهن في ظل علاقاته القائمة بالسماح بالتعبير عنها، ولهذا يظهر لنا ـ عبر تاريخ كل شكل من الأشكال الفنية ـ تطلع الشكل الفني إلى إبداع مؤثرات جديدة تحقق له توصيل ذلك. وهذه المؤثرات الجديدة، لم يكن من الممكن التوصل اليها من خلال تطوير المستوى التقني، أي في شكل فني جديد. وهذا ما نجده في استخدام الأدب لمقتطفات من الصحف، ولاستخدام الشعر لوحدات من الصمت، الذي يعبر عنه بنقط بصرية، فهذه الشطحات والمبالغات تنبع من أخصب بذور الفن، وأفضل لحظاته التي يتطلع فيها إلى استثارة المتلقي بهموم جديدة، وأبعاد غير مألوفة في تجربته الإنسانية، وهذه الشطحات تحاول تحطيم الهالة المحيطة بالموضوعات التي يتناولها، ويتحول العمل الفني من المشهد الجذاب أو النغمة الخلابة إلى قذيفة تصيب المتلقي كالطلقة النارية، ويكتسب العمل الفني بعداً ملموساً لدى المتلقي[1].

ولقد ترتب على التوسع في استخدام التكنولوجيا في العمل الفني، لاسيما في السينما، أن طبيعة التلقي الكمي ـ الذي يتمثل في الأعداد الكبيرة للجماهير التي تشاهد الفيلم ـ قد تحول إلى طريقة كيفية في التعامل مع العمل الفني، فقد كان سائداً الموقف التأملي للعمل الفني الذي يقوم على استغراق المتلقي وتركيزه على العمل الفني، أصبح العمل الفني هو الذي يستغرق الجماهير، بحيث لا يتيح لها الفرصة للتأمل العميق في المشاهد التي ترى على شاشة العرض. فالسينما عمقت استخدام حواس الإنسان بطريقة معينة، تجعله يدرك العمل الفني على نحو مغاير للطريقة التي كانت يتم بها إدراك العمل الفني في العصور القديمة، فالعمارة ـ وهي تاريخها أطول من تاريخ أي فن آخر ـ تستقبل من خلال الاستخدام أو المشاهدة، أو من خلال اللمس والبصر، فالاستقبال الذي يتم عن طريق اللمس لا يتأتى عن طريق التركيز في العمل الفني المعماري، بقدر ما يتم هذا التلقي عن طريق الاعتياد ـ نتيجة للمعايشة في هذا البناء المعماري أو ذاك ـ الذي يحدد

(1) المصدر السابق ص 251.

لنا جوانب التلقي بما فيها الجانب البصري[1].

وهذا النوع من التلقي للأعمال الفنية عن طريق الاعتياد، أو الملاحظة العابرة، الذي نشأ من خلال علاقة الانسان بالعمارة، أصبح هو القانون الذي يقوم عليه تلقي الفنون المعاصرة، وأدى لاكتساب عادات جديدة من خلال التسلية التي تتيحها مشاهدة الأفلام هي عادة الإدراك الواعي الذي يتولد من الملاحظة العابرة للمشاهد، التي تختفي ليحل محلها مشاهد جديدة، ولذلك فإن نوع الاستقبال القائم على التشتت أصبح ملموساً في جميع مجالات الفنون، ودالاً في نفس الوقت على ظهور تغيرات هامة في طرق الإدراك الواعي التي كانت تعتمد فقط على التأمل، فالمشاهد يستخدم خبراته في ترجمة الصور، عن طريق الصدمة التي يحدثها العمل الفني لدى المتلقي، وهذا يبين أن السينما جعلت القيمة الشعائرية للفن تتقهقر إلى الخلف، لأن القيمة الشعائرية تعتمد على الإدراك التأملي العميق، بينما تلجأ السينما إلى الاعتماد على الاستقبال القائم على التشتت، مما يجعل المتلقي يستخدم خبراته الحسية بما فيها خبراته اللمسية أيضاً، وهذا يعني أن التكنولوجيا قد جعلت من السمع والبصر، وهما أداة الانسان في التأمل، يرتبطان بحواس أخرى هما اللمس من خلال خبرة الاعتياد حيث يقوم الفن باستثاره الانسان من خلال الصدمة[2].

إن التزايد في أعداد المشاهدين للسينما، ودرجة تأثيرها بالاضافة لوسائل الاتصال الأخرى، كالإذاعة والتلفزيون، والفيديو، قد جعلت السياسة تهتم بالاستطيقا، لاسيما تلك النظم الفاشية التي تفرض على الجماهير، وتكرس لعبادة «الزعيم» من خلال سيطرتها على أجهزة الاتصال التي تسخر لخدمة هذه العبادة[3].

وتبلغ ذروة الاستخدام السياسي للجانب الاستطيقي في أدوات الاتصال، بهدف صياغة مواقف الجماهير في الحرب، حيث يتم تعبئة

---

(1) المصدر السابق ص 252.

(2) المصدر السابق ص 254.

(3) Adorno: Aesthetic p. 467.

جميع الموارد المادية والمعنوية لخدمة غرض واحد، وهو الدعاية أن الحرب جميلة! لأنها تؤكد سيادة الإنسان على الآلة، وتقدم تشكيلات مختلفة للأدوات والأصوات والمشاهد، فالاستطيقا بطبيعتها ضد الحرب، ولكن الأجهزة السياسية تستخدم استطيقا الحرب، لتبرير صورها. فالحرب هي برهان على استحداث ميادين جديدة لترويج سلعة جديدة، فالحرب الاستعمارية سببها التفاوت بين وجود وسائل انتاجية ضخمة، وعدم وجود استخدامات انتاجية لها، فتصبح الحرب وسيلة لترويج منتجات وأدوات الصراع، وهذا دليل على أن المجتمع الغربي لم يصل إلى النضج الكافي الذي يمكنه من استيعاب التكنولوجيا كعضو من أعضائه، لتطور الحياة، واستهلاك المواد الخام، فالحرب هي ثورة التكنولوجيا التي تستهلك «مواد إنسانية» بدلاً من المواد الخام التي حجبها المجتمع البشري. فبدلاً من نثر البذور على الحقول بالطائرات، تقوم الطائرات بقذف القنابل على المدن، وما كان ممكناً للإنسان أن يرضى بالمشاركة في قتل الحياة لولا استخدام السياسة للفن على نحو واسع، أدى لنشأة ما يسمى «باستطيقا الحرب»، هذه الاستطيقا التي تقوم بصياغة وجدان الإنسان ومواقفه تجاه الحرب، واستغلت السياسة تغير الادراك الحسي للإنسان من خبرة التأمل إلى خبرة التشتت في استخدام الحرب ـ بمفاهيمها المتباينة، وهو تعبئة الرأي العام حول قضية من القضايا، لكي تبرر السلطة من استخدام أدوات العنف والدمار ـ لتقديم الاشباع الفني للادراك الحسي، الذي غيرته التقنية، ونقلته من موقف التأمل العميق والإدراك الواعي، إلى الخبرة الحسية المباشرة التي اعتادت على العنف، وصارت الجماهير تتذوقه على مستوى الخبرة الاستطيقية، والحل في مواجهة هذا، ليس ابتعاد الفن عن الحياة، أو نجعل نظرية الفن للفن هي النظرية السائدة، وإنما الحل هو إضفاء الطابع السياسي على الفن، لكي يمارس نقده ونفيه لهذه الاشكال السياسية اللاإنسانية. فالفن للفن قد يرى في الحرب صوراً جمالية في ذاتها من خلال أشكال الدروع والدبابات، والطائرات، فهي صور جمالية في ذاتها من خلال أشكال الدروع والدبابات، والطائرات، وطلقات الرصاص، لأنه لا يدخل الأخلاق ضمن رؤيته، بينما تسييس الفن يكشف عن الاستخدام غير الطبيعي لهذه الأشكال، ويقف ضد الحرب حتى لو كان الهدف

الجمالي هو إبداع الأشكال الجديدة، فالفن للفن هو نظرية أقرب للفاشية منه إلى الاتجاهات السياسية الأخرى، لأن الاتجاهات المناهضة للفاشية، ترى في الفن استثارة لآفاق مستقبلية للانسان، وترى في الفن جزءاً من النسيج الانساني الذي يعتمد على الحلم بيوتوبيا جديدة للانسان[1]. والسلطة السياسية تقنع الجماهير بنظريات الفن للفن، واستطيقا الحب، عن طريق اقناعها بالمبدأ الذي يحكم الواقع الانساني الآن، وهو مبدأ المردود، بمعنى العائد الذي يعود على الإنسان من جراء فعل معين، مستخدمة في ذلك آلية التشتت في استقبال الانسان للأعمال الفنية.

هذه الآلية التي تتحقق في السينما، والسينما هي الشكل الفني الأمثل الذي يتواءم مع الحياة المعاصرة المليئة بالأخطار المتزايدة التي تواجه الانسان، فحاجة الانسان إلى التعرض لآثار الصدمات هي وسيلة يلجأ اليها لكي يتقبل الأخطار التي تهدد حياته اليومية. والسينما تماثل التغيرات العميقة التي أصابت جهاز الإنسان الإدراكي، هذه التغيرات التي يستشعرها الشخص العادي حين يجتاز شارعاً مزدحماً في مدينة كبيرة، مما أدى لاستخدام السلطة السياسية لشريط الأخبار السينمائي الذي ينطوي على دلالة دعائية، لا تخفى على أحد، ولكن الشخص لا يملك مصدراً آخر للمعلومات عن العالم، يساعده في تحديد مواقفه، سوى هذه الأجهزة من الاتصال، فيتم تطبيع الأفراد بصورة معينة من خلال تزويدهم بمعلومات مختارة. ومن خلال مباريات كرة القدم التي يتم حشد الجماهير بصورة تؤدي إلى عدوى الاهتمام بها والتلقي بينهم.

ويمكن القول عند استعراض القضايا الجمالية التي تثيرها علاقة الفن والتكنولوجيا، أن تطور أدوات الانتاج عبر تاريخ المجتمعات البشرية، قد جعلت فنوناً كثيرة تتطور وفنوناً تندثر، فلقد ولدت التراجيديا مع الإغريق، ولم تبعث إلا بعد فترات طويلة في شكل قواعد فقط من خلال كتاب فن الشعر لهوراس[2]. فلا شيء يضمن استمرار فنون معينة، نتيجة لظهور فنون

---

(1) Ibid: p, 89.

(2) Ibid: p. 47.

أخرى تستوعب تقنيات العصر وأدوات الانتاج، وتقترب من العلاقات الاجتماعية إلى الحد الذي يمكنها من استشراف آفاق مستقبلية للوضع الانساني، ولذلك لا يمكن للعمل الفني أن يكون قيماً إلا إذا ظهرت فيه إرهاصات المستقبل، وهذا لا يتأتى إلا باستيعاب الفن لأدوات العصر. وقد أسهمت التكنولوجيا في التمهيد من أجل ظهور شكل فني معين، فقبل أن تظهر السينما، نجد المحاولات الأولى لفن التصوير المتتابع. وهذه الأشكال الفنية الجديدة ـ مثل السينما ـ كانت موجودة بذرتها الجنينية في أشكال الفن التقليدية، وقد أسهمت بعض التغييرات الاجتماعية، مثل اقتصاديات السوق على إحداث تغيرات في أنماط التلقي تمهد الطريق أمام الأشكال الجديدة. وهذا يعني أن تطور الفن وظهور أشكال فنية جديدة كان مرتبطاً بثلاثة عوامل هي:

1 ـ التكنولوجيا.

2 ـ استخدام أشكال الفن التقليدي لبعض المؤثرات في صورة خيالية.

3 ـ التغير الاجتماعي وأثره في تغيير أنماط التلقي للعمل الفني.

هذه العوامل هي التي حكمت تطور الفن، وبالتالي فإن موقف أدورنو من التكنولوجيا هو موقف متعدد الأبعاد... فهو ان كان يقبل التكنولوجيا التي تكون أداة في السيطرة على العالم، يرفض أن تكون أداة سيطرة على الإنسان، وبالتالي فإن استخدام التكنولوجيا في إنتاج الأسلحة في الحرب، يرجع للسبب نفسه الذي جعل السلطة السياسية تلجأ لاستخدام الفن للدعاية، وأصبح استنساخ العمل الفني عن طريق التكنولوجيا، مرتبطاً بنمو نزعة الملكية التي تغذيها الدعاية المعاصرة، من أجل نسخ الإنسان أيضاً، فإذا كانت التكنولوجيا تنزع عن الفن الطابع التفردي له، فإن التكنولوجيا ودورها في أجهزة الاتصال تنزع عن الإنسان الطابع التفردي له، بحيث يتوهم أن الحرية هي المفاضل بين الأشياء، وليست الاختيار بين نمطين من الوجود... فالتكنولوجيا كصيغة من صيغ العقل المعاصر، تحولت لأسطورة، فبعد أن استنفدت أسواقها التقليدية، جعلت من الحرب سوقاً لإنتاج آلات لتدمير (المواد الانسانية الخام) بدلاً من توفير جهد الإنسان ووقته في التعامل مع الطبيعة... وأصبح العقل في صيغته الراهنة لا يمكن

الاقتراب منه، لأنه تجسد في مؤسسات ضخمة، تعمل عبر القارات، وتستخدم ملايين البشر. . . هذه الصيغة التي ترتكز على ثلاثة محاور هي: التكنولوجيا والاتصال والمعلومات، تستخدم الانسان من خلال السيطرة على لغة العصر. . .

الفصل الخامس

نظرية الاستطيقا

لقد تحول أدورنو إلى علم الجمال، لكي يفتح الطريق أمام النظرية النقدية التي اقتصر دورها على توصيف صور العقل في المجتمع المعاصر، ونقد المجتمع وصور التسلط السائدة، وكما يرى أحد الباحثين، وهو روديجر بوبنر أن أدورنو «قد استحضر العمل الفني لمساعدة النظرية النقدية على الخروج من عجزها، ما دامت لا تستطيع بمقولاتها أن تفسد السحر الإيديولوجي الذي وقعت في أسره. فالوهم الجمالي هو الوهم الوحيد الذي لا يستطيع الكذب، لأنه منذ البداية لا يتظاهر بأنه شيء آخر»[1] ولهذا يعتقد أدورنو أن الأمل يكمن ـ في النهاية ـ في عالم الوهم الجميل، عالم الفن، وعلى الفلسفة أن تتبع آراء الفن، ذلك لأن الحقيقة المتحررة من أيديولوجيا الواقع تظل يوتوبيا، والفن هو الذي يستطيع استشراف عالم الحلم من فعل التخييل، «فالفن عن طريق خلقه لعالم وهمي، يمكن أن يعدنا بالتحرر من وهم الواقع»[2].

ويتفرد كتاب أدورنو النظرية الجمالية أو الاستطيقية، الذي لا يتماثل من المؤلفات التقليدية في الاستطيقا، فهو لم يلجأ إلى ما لجأ إليه السابقون من تطبيق لموقف مذهبي على مشكلات الفن، والحكم الجمالي، وإنما هو يحاول أن يستشرف آخر ممكنات تجاوز الواقع من خلال تحليله للظاهرة الفنية، ولهذا فهو يحاول الكشف عن الموضوعات غير اليقينية، التي لم

---

(1) روديجر بوبنر: الفلسفة الألمانية الحديثة، ترجمة فؤاد كامل، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، بدون تاريخ، ص 251.

(2) Adorno: Negative Dialectic, p. 391.

تستطع الفلسفة التعامل معها، لأنها تستعصي على التحليل الفلسفي الذي يخضع لمقولات وتصورات مسبقة.

وظواهر الفن تعطي إنطباعاً بالاستقلال الذاتي، ولكنها مع ذلك مجرد وهم، فالفن رغم أنه ينقل لنا خبرة حسية، يمكن فهمها، إلا أن هذه الخبرة، لا تصمد لأي تحليل نظري[1]، والفهم هنا، لا يعني مرحلة الادراك التي تحدث عنها كانط في كتابه نقد ملكة الحكم، وإنما يعني الادراك الحسي في إثارة جوانب مركبة من اللاشعور والشعور بالواقع، وهذا الفهم الذي يقدمه أدورنو، للعمل الفني، يبين لنا إلى أي مدى تمرس أدورنو في التعامل مع الفنون المختلفة؟ فالكتاب، النظرية الجمالية: ثري بالتحليلات للأعمال الفنية التي تتخطى في كثير من الأحيان الحدود الفاصلة بين النقد الفني، وعلم تذوق الموسيقى وتاريخ الفن.

لكن قبل أن نقدم تحليلاً لكتاب أدورنو «النظرية الجمالية» أو «نظرية علم الجمال» الذي لم يترجم إلى اللغة العربية من قبل، لا بد أن نوضح المقصود بهذا العنوان، هل المقصود هو تقديم نظرية للاستطيقا Aesthetic، بمعنى البحث في المبادئ التي يرتكز اليها هذا الميدان الجديد؟ بمعنى أن يكون بحث في ميتافيزيقا علم الجمال بالمعنى الكانطي لكلمة ميتافيزيقا، فالمقصود بها لدى كانط البحث في المبادئ التي تقوم عليها الجماليات، فميتافيزيقا العلم عند كانط، هي البحث في المبادئ التي يقوم عليها العلم. وبالتالي يكون بحث أدورنو يندرج فيما يمكن أن يسمى (فلسفة الاستطيقا). أو هو بحث في الخبرة الجمالية، وهو المجال الدقيق لعلم الجمال، بعيداً عن المعايير القيمية؟ وهذا يجعلنا نراجع التحديدات الدقيقة بين نظرية الفن،

(1) يمكن الإشارة هنا ـ في هذا الصدد ـ إلى الكتابات النقدية للأعمال الفنية التي تنطلق من مفاهيم نظرية، ترى العمل الفني من خلاله. فهي بذلك تؤكد سيطرة مفاهيم بعينها، ليس لها علاقة بالفن، بوصفه نشاط مستقل يقوم على التوهم، وبالتالي فهي تستنقطه بما ليس فيه، وتعيد إنتاج ذاتها، فهذا نقد يسعى لانتاج الذات، وهذه الأعمال مجرد ذرائع لذلك، وهو إنتاج على نحو ما هو سائد، ولا يدع الأعمال الفنية تكشف عن نفسها، وتكشف عن المناطق الخبيئة من الواقع، التي لا تخضع لمنطق التصور.

الاستطيقا، فلسفة الجمال، وفلسفة الفن، والنقد الفني، لنرى ـ بشكل دقيق ـ انتماء محاولة أدورنو في تحليل الظاهرة الجمالية[1].

نظرية علم الجمال

يتكون كتاب أدورنو النظرية الجمالية من اثنى عشر فصلاً، وثلاثة ملاحق، ففي الفصل الأول يتحدث أدورنو عن الفن والمجتمع والاستطيقا. فيبين أن الحديث الآن عن الفن، أصبح مشكلة، لا سيما فيما يتعلق بوضع الفن وعلاقته بالحياة الانسانية، والمجتمع، لا سيما أن الكثيرين يريدون أن يحددوا أولوية ما، تمكنهم من تحديد طبيعة العلاقة، فهل يأتي الفن أولاً، ثم تجيء الحياة الانسانية، أم العكس؟ وذلك لتأسيس نظره للفن ترى فيه انعكاساً لما يحيط به من عوامل مختلفة، وحقيقة الأمر أن هذا تأويل لموقع الفن، وإسقاط لتصورات مسبقة عليه، ومحاولة لملء الفراغ اللانهائي الاحتمالي لابعاد الانسان الذي يجد نفسه في حاجة إلى المخيلة، لادراك أبعاد تجربته غير المرئية[2].

ويرصد أدورنو ظهور الحركات الفنية التي قدمت ثورة فنية منذ عام 1910، فلقد تزايدت أعداد الأعمال الفنية، التي تنهج نهجاً مغايراً لمفاهيم الفن التقليدي وآلياته[3]. واستطاع الفنان أن يكتسب حرية جديدة ـ لم تكن متاحة له من قبل ـ في تناول موضوعات، كان محرماً الاقتراب منها، وحرية في تدمير الأشكال التقليدية ـ في إنتاج العمل الفني، ولكن ـ رغم هذه الحرية، التي اكتسبها الفنان ـ أحاطت بالفن شكوكاً حول جدواه، لاسيما بعد سيطرة مبدأ المردود الاقتصادي، وهيمنته على مختلف أشكال الحياة الانسانية، مما يترتب عليه وضع الفن موضع الشك والريبة، وخصوصاً بعد

---

(1) إن التحديد الدقيق لهذه المصطلحات: نظرية الفن، الاستطيقا، فلسفة الجمال، النقد الفني ضروري لفهم محاولة أدورنو في تأسيسه لنظرية في علم الجمال، ويساعدنا في فهم الالتباس الذي انعكس بعد ذلك في الدراسات الجمالية في الوطن العربي. رمضان بسطاويسي: علم الجمال في الدراسات العربية، مجلة القاهرة، العدد 116، يوليو 1992، من ص 90 إلى ص 96.

(2) Adrono: Aesthetic Theory, p. 1

(3) Ibid: p. 3.

أن استخدمت السلطة والشركات الاستهلاكية الفنون كأداة لترويج منتجاتها، وأصبح الفن مرادفاً للدعاية والاعلان، وتضاءلت مساحة الفن «الحقيقي»، الذي لا يستخدم كأداة في يد المؤسسات، لأنه متحرر من آسر السياق الذي يحكم الواقع، وبالتالي طرحت أسئلة قديمة عن قيمة الفن وجدواه، وعلاقته بالمجتمع والحياة الانسانية.

وهذا توصيف من أدورنو لحالة الفن الآن في الحياة المعاصرة، ونهجه الدائم، هو التسائل، الذي يكشف عن أبعاد الموقف من منظور مغاير، ليحدد أهمية العمل الفني في كشفه للمقموع والمكبوت في الحياة الانسانية، ولكنه يميز بين نوعين من الفن، النوع الأول: الفن السوفسطائي أو الفن الكاذب الذي يدمج نفسه مع الأنواع الأخرى من الدعاية[1]، ويتكيّف مع الحياة الحديثة، وليس لديه أية قدرة على المقاومة أو النفي، فهو وسيلة أيديولوجية، لتبرير الحياة من خلال الوسائل والأشكال والأدوات الفنية. والنوع الثاني هو الفن الحقيقي الذي يمثل قوة احتجاج ضد كل ما هو قائم، ويؤدي إلى الاغتراب والتشيؤ والنكوص. والنوع الأول يستخدم الشعارات والاكلشيهات التي تضفي مقدار من السعادة والألفة على العالم المتفكك الحزين، بينما النوع الثاني يقدم نوعاً من العزاء للانسان على ما في العالم من تمزق وبالتالي يحرر الانسان من آسر العالم، عن طريق النفي لكافة الأشكال التي تجعل وعيه يستنيم لهذا العالم.

ويقدم أدورنو في هذا الفصل تفنيداً للأسئلة المزيفة التي تطرح من الفن، وخصوصاً تلك التي تتناول العلاقة بين الفن والحقيقة والحياة، ويناقش هيجل في قضية موت الفن death of art[2] فيرد على حجة هيجل القائلة بأنه في العالم الذي يسعى إلى صياغة كل شيء وفقاً لقانون ما، أو قواعد محددة، فإن الفن يموت، لأنه لا يستطيع أن يحيا من خلال قوانين جامدة، وقواعد معدة سلفاً، لأن الفن يصنع قوانينه وقواعده الخاصة، والانسان في العصر الحديث ـ وفقاً لمنظور هيجل ـ لا يقبل إلا الأشياء التي يمكن

---

(1) Ibid: p. 2.

(2) Ibid: p. 5.

صياغتها في قانون كمي، أو قواعد محددة، ولما كان الفن لا يقبل هذه الصياغة، فإن هنالك نوعاً من الحجاب بين طبيعة الانسان المعاصر وبين الفن الذي يثور على القواعد التي يتبناها الانسان، ولهذا فالفن الحقيقي من وجهة نظر أدورنو لم يمت، طالما أن الفن لم يخضع للقواعد والقوانين التي تحكم الحياة الحديثة.

ثم يناقش أدورنو طبيعة العلاقة بين الفن والمجتمع، ويرد على نظرية الانعكاس الذي قدمها جورج لوكاتش، ويبين عيوبها، ويبين أن الفن في اعتماده على بنية التخييل الحسي، يقدم اليوتوبي بالنسبة للمجتمع[1]، ولذلك لا يمكن إحالة الفن للمجتمع، وإلا فإن ما نقدمه حين ذاك يكون تفسيراً أيديولوجياً للفن، بالرجوع لما هو كائن، بينما الفن تخييل لأبعاد متعددة، والمجتمع أحد هذه الأبعاد، وليس البعد الوحيد، ويناقش أدورنو التفسيرات التي تربط بين الفن والمجتمع على نحو مباشر بأنها تحاول استنطاقه بما ليس فيه، ويمثل الفن محاولة لتجاوزه.

ويقدم أدورنو ـ بعد نقده لنظرية الانعكاس ـ نقداً لنظرية التحليل النفسي في الفن، من خلال مقارنته بين رؤية كل من كانط وفرويد للفن[2]. وعلى الرغم من استفادة أدورنو من استطيقا فرويد في تحليله للأعمال الفنية، إلا أنه لا يتخذ من نهج فرويد النهج الوحيد في تفسير الأعمال الفنية، ويبدو أدورنو في هذا الجزء أقرب إلى كانط منه إلى فرويد، رغم استفادته من الأخير. لاسيما في اهتمامات فرويد بخبرات الفنان اللاشعورية وعلاقتها بالعمل الفني، والنقد الذي وجهه أدورنو لمنهج التحليل النفسي للفن، يتلخص في تركيز فرويد على بعض العناصر، مما أدى لإهمال عناصر أخرى في عملية الابداع والتذوق الفني، فلقد ركز فرويد على الحلم واللاشعور ودورهما في عملية الخيال، والتعبير عن المكبوت لدى الانسان، لكن لم يشر فرويد إلى الثقافة كمصدر من مصادر الابداع لدى الفنان أيضاً، ويقوم بتفسير العمل الفني بالرجوع إلى الفنان، وهنا يعني أن تحليله يعتمد على

(1) Ibid: p. 10.

(2) Ibid: p. 14.

فرضيات تأملية، مثل فرضية الحلم، فيرى فرويد أن العملية النفسية في حالة الفن، وفي حالة الحلم هي عملية واحدة[1]، ولكن القصد الذي يوجه التكوين مختلف في الحالين، والحلم كالفن لغز مشخص، والتماثلات التي قامها فرويد بين الحلم والفن لا تدعو البقاء عند المعنى الظاهر للحلم بل تومئ إلى ـ على العكس من ذلك ـ قراءة الأعمال الفنية كما يقرأ الحلم، من خلال فك شفرته ورموزه اللاشعورية، بهدف اكتشاف اللامرئي. ويتعامل فرويد مع العمل الفني ـ مثل الحلم ـ بوصفه نصاً ينبغي تفكيك رموزه، فالعمل الفني هو التدوين الأصلي لتاريخ فردي لا تنفك رموزه إلا في ضوء التحليل النفسي، والعمل الفني من خلال هذا المعنى هو اعتراف من اعترافات مؤلفه، ولكنه اعتراف لمن يتقن قراءته. فالعمل الفني يبدو وكأنه تدوين، مكتوب من قبل في النفس الانسانية، ولذلك يفهم فرويد جميع المواد التي يتألف منها العمل الأدبي، على أنها ماضي مختزن داخل الانسان، ووردت عليه خلال اللذات العابثة والكسل وخبرات السعادة والألم، والكذب لديه هو حالم في وضح النهار، فالتجارب الحاضرة توقظ في المبدع ذكرى تجربة أسبق، تنبثق من خلالها رغبة في التحقق من خلال العمل الفني[2]. والعمل الفني يكشف عن عناصر التحريض القائمة التي تستدعي لا شعور الطفولة.

وقد استفاد أدورنو من تحليل فرويد في إحدى جوانبه، حين فسر مسرحية «نهاية الحفل» لصموئيل بيكيت على أنها تشيؤ ونكوص، فعجز البطل عن الفعل جعله يتذكر طفولته القديمة.

والفكرة الهامة التي يركز عليها أدورنو في تحليله لفرويد في مواضع متفرقة من كتابه النظرية الجمالية هي أنه ليس هناك نظام طبيعي أو منطقي للاشعور، وهو مصدر الفن عند فرويد، بالاضافة للخيال، فهذه الطبيعة الخاصة للفن التي تخرج عن منطق الواقع، هي ما يميز الفن على الاطلاق،

---

(1) Jack. J. Spector: The Aesthetics of Freud, a study in psychoanalysis and art. The Penguin Press, New York, 1972, p. 30.

(2) سارة كوفمان: طفولة الفن: تفسير علم الجمال الفرويدي ترجمة وجيه أسعد، مطبوعات وزارة الثقافة السورية، دمشق 1989، ص 56.

والفنان ـ لدى أدورنو ـ هو الذي يحتفظ عمله الفني بشكله الذي يأبى على الدلالة الجاهزة، ويحتفظ بمنطقه الخاص، على عكس الانسان في حياته الواقعية حين يتذكر الحلم الذي رآه أثناء النوم ـ والتذكر هنا هو فعل شعوري واع ـ فعند ذلك فقط تتخذ محتويات اللاشعور شكلاً ذا دلالة، بينما الفنان يسعى لتقديم حلمه الابداعي كما هو، حتى لا يفقد خواصه الرئيسية حين يدخله في شكل منطقي يمكن تفسيره بالرجوع لما هو كائن، وليس بالرغبة بالتحرر مما هو كائن. ويأخذ أدورنو على فرويد أن التحليل النفسي للفن لديه سجين منطق العلاقة، وتمثلها، وهذا يعوقه عن اكتشاف التعدد الغني للمعاني في العمل الفني، والتي لا يمكن ردها للسيرة الذاتية للفنان فحسب. وإن كل نص لا يتيح لنا اكتشاف هوية مؤلفه فحسب، وإنما يتيح لنا إدراك (نص الحياة) من خلال الخيال الحسي ـ وأنه يمكن حل لغز النص الفني بالكشف عن الكبت الجماعي كأساليب للرقابة السياسية على اختلاف العصور، وليس بالكبت الفردي فقط ـ ويأخذ أدورنو على فرويد ملاحظات هامة تتعلق باهتمام فرويد بمضمون العمل الفني أكثر من اهتمامه بالسمات الشكلية واللغوية والتقنية، وهذا يبعده عن الجماليات المعاصرة التي تركز على الآليات التشكيلية بوصفها ثورة في الفن[1].

وفي الفصل الثاني، يتناول أدورنو المشكلات التي يثيرها وضع الفن في عصرنا الراهن Situation، فيحلل العناصر المادية للفن المعاصر، التي تعددت بشكل لم تعد المقولات الجمالية الأولية مقبولة في تحليل طبيعة الفن المعاصر، فلم يعن للفن هذا الطابع الجوهري Desubstantialization الذي كان مرتبطاً به في المجتمعات السابقة[2] وأصبح للفن وضع خاص في الثقافة التي يطرحها المجتمع الصناعي الذي نعيش فيه، هذه الثقافة التي تلقى بظلالها على كل شيء في المجتمعات الحديثة، ولهذا لم يعد من الممكن تناول قضايا الفن ضمن إطارى مذهبي، بحيث يأتي الفن في خاتمة النسق الفلسفي كانعكاس ثاني للعلاقات الأولية التي يطرحها الفكر السياسي، فوضع الفن مرتبط بنقد الثقافة المعاصرة التي تحكمها آليات التبادل ومبدأ المردود.

---

(1) Adorno: Aesthetic Theory, p. 17:

(2) Ibid: p. 24.

وما يريد أدورنو أن يؤكده هنا، هو استقلالية الفن، وبالتالي فهو ينقد التصورات التي تلحق الفن بعوامل أخرى، مثل الجمالية الماركسية التي تحاول معاملة الفن كأيديولوجيا، وتعمل على إبراز الطابع الطبقي للفن، فهذا يفترض وجود علاقة مباشرة بين الفن ومجمل علاقات الانتاج، وتغير الأخيرة يؤدي إلى تغير الفن، وهذا ينطوي ضمناً على ضرورة تمثيل علاقات الانتاج الاجتماعية في العمل الفني، لا أن تفرض من الخارج، بل تندرج في عداد المنطق الداخلي للعمل الفني، بحيث تتفق مع منطق المادة الوسيطة المستخدمة في الفن، ولكن هذا التصور ينطوي على تصور معياري يفترض أن هناك رابطة محددة بين الفن والطبقة الاجتماعية، والفن الأصيل والحقيقي ـ من هذا المنظور ـ هو الفن الذي يعبر عن وعي الطبقة الصاعدة، وبالتالي يوحد بين السياسي والجمالي، أي بين المضمون الثوري والطبيعة النوعية للفن، والواقعية هي الشكل الفني الأمثل للتعبير عن ذلك، ويلاحظ أدورنو أن هذه التصورات المعيارية كانت لها عواقب وخيمة على علم الجمال، وافترضت أن القاعدة المادية هي الواقع الوحيد الحقيقي، وانتقصت من شأن الوعي، واللاشعور الفرديين، ووقعت الجمالية الماركسية بذلك في التشيؤ الذي كانت تحاربه، لأنها لم تفسح المجال للذاتية والخيال في الفن بوصفهما يمثلان القدرة على تجاوز الواقع وما فيه من تناقضات[1].

ويبين أدورنو ضرورة تجاوز الفن للواقع القائم، حتى لا يتحول إلى أداة لتكريس هذا الواقع وتأكيده، بدلاً من نفيه، وكشف ما فيه من بؤس وألم، وهذا لا يتأتى إلا إذا بدأنا بالشكل الجمالي، وقانونه، بدلاً من أن نبدأ من الواقع إلى الفن، فالفن يعيد صياغة العالم على نحو مغاير تماماً للعالم الواقعي، ويظهر المضمون المباشر في أسلوب العمل الفني، وبناء منطقه الداخلي، ولذلك فالفن حين يتجاوز الواقع المباشر، فإنه يحطم العلاقات المتشيئة للعلاقات الاجتماعية القائمة ويفتح بعداً جديداً للتجربة الانسانية، وهو بعد التمرد الذاتي على ما هو متاح، ويبدو كإمكانية وحيدة

---

(1) يتفق أدورنو هنا مع ما أورده هربرت ماركيوز من آراء حول الفن، لاسيما تلك التي وردت في كتابه «البعد الجمالي» أنظر الترجمة العربية لجورج طرابيشي ـ دار الطليعة بيروت الطبعة الثانية 1982، ص 25.

للوجود الانساني، والفن بذلك يتحول لقوة منشقة عن الواقع، لأن الشكل الجمالي يتيح تحويل الانسان من فرد محكوم بشروط الواقع الحاضر إلى فرد مكتف بذاته، ومحكوم بشروط أخرى، وبواسطة هذا التحويل الجمالي الذي يتم عبر إعادة صياغة اللغة والادراك والفهم، يمكن للعمل الفني أن يعيد تمثيل الواقع، وهو يضعه في قفص الاتهام، ويكشف بالتالي عن المقموع والمكبوت في داخله، ولذلك يركز أدورنو على أن وظيفة الفن النقدية تكمن في الشكل الجمالي، لأن الشكل الجمالي يتجاوز الواقع الراهن، ويمثل الاستقلال الذاتي ـ الذي لا ينتج وعياً زائفاً، أو وهماً ـ الوعي المضاد لكل صور الامتثال للواقع الراهن، وهو الذي يعتق الحساسية (يحرر الحواس ويفتحها على إدراك صورة أخرى للواقع غير تلك التي تلح عليها أجهزة الاعلام، وأدوات الاتصال) والخيال والعقل، ولكي يقوم الشكل الجمالي بهذه الوظيفة، فلا بد أن ينتزع الفن من أسر قوة السائد لكي تتيح له التعبير عن حقيقته الخاصة. وهذا الطابع الخاص للشكل الجمالي يجعل المبدأ الذي يحكم عالم الفن مختلف تماماً عن المبدأ الذي يحكم عالم الواقع، ويصبح الفن مغايراً لما هو معطى وراهن، وبمغايرته وتمايزه يؤدي الفن وظيفة معرفية، لأنه يبلغنا بحقائق غير قابلة للتبليغ بأية لغة أخرى غير الفن.

ويتناول أدورنو ـ في الفصل الثالث ـ مفهوم القبيح والجميل، وعلاقة الفن بالتكنولوجيا، فيحدد مفهوم القبح Ugliness كمفهوم معياري مرتبط بالثقافة السائدة، ويتحول لبناء قيمي يعزل كل فرد أو عمل أو صورة متمردة على النسق الثقافي القائم، فالمفهوم الجمالي يتداخل مع المفهوم السياسي والاجتماعي، ويقوم أدورنو بنقد هذا التصور، حيث كان الفنّ مرتبطاً بالتطهير في الأعمال الكلاسيكية التي تصور البطل في صورة كلية، لكن مفهوم القبح في الفن المعاصر الذي يتخذ صور التمزق والتفتت بدلاً من التناغم والانسجام قد تبدل بحيث أصبح بناء إيجابي يخرج المرء من الانغماس في الواقع، أو تخديره بإبعاده عن الخروج من آسر الواقع، ولهذا يطرح أدورنو مظاهر القبح الاجتماعية في فلسفة التاريخ، التي تطرح تصوراً معيارياً يحدد معنى القبح، ويقوم أدورنو بعد ذلك بتحليل مفهوم الجميل فينقد التصورات الميتافيزيقية للجميل، ويطرح الجميل كعلاقة. ثم يعرض

بعد ذلك لمفهوم التكنولوجيا وعلاقته بالفن، ويختلف في هذا الجزء ـ مع والتر بنيامين حول دور التكنولوجيا في شيوع الأعمال الفنية بنسخها ـ رغم أن هذا قد أفقد العمل الفني تفرده، ونزع عنه الهالة المقدسة التي كانت مرتبطة به، ويرى أدورنو في تصور بنيامين نوعاً من الصوفية، ويرى أن التكنولوجيا قد استخدمت الفن كأداة لتسخيره في تنفيذ ما تريده[1].

ويتناول أدورنو ـ في الفصل الرابع ـ موضوعاً تقليدياً هو الجمال في الطبيعة، أو الجمال الطبيعي، فيقوم بتحليل الجمال في الطبيعة، والصلة بين الجمال الطبيعي والجمال الفني، ويبين أن الجمال الطبيعي تعبير عن الثبات والاستمرارية، وهذا مفهوم في التاريخ تجعل الظواهر تتكرر على نحو مطرد وثابت، ولهذا فإنه يحلل الآراء التي تقدم نقداً Condemnation للجمال الطبيعي، ولاسيما هيجل، فيقدم ما وراء نقد هيجل للجمال الطبيعي:

Metacritique of Hegel's Critique of Natural Beauty.

ويقدم رؤية حول الانتقال من الجمال الطبيعي إلى الجمال الفني[2]، ولهذا ينتقل في الفصل الخامس لتحليل الجميل في الفن كرؤيا وكروحانية وكعنصر فيزيائي، وهو تحليل لفلسفة كانط وهيجل بوجه خاص، لأن هيجل هو الذي اهتم بالفن بوصفه تعبيراً عن الروح[3]. ويكشف عن الطابع الجدلي لفلسفة هيجل الجمالية، ويقارن بين مفهوم الروح الذي يقدمه هيجل وبين مفهوم الهيولي Choas الذي لم يتحدد بعد، مما يخلق مفارقة في الفن تعطي له طابعه النوعي.

ثم يتناول أدورنو الوهم والتعبير في الفصل السادس، فيتحدث عن أزمة الوهم، لأن العمل الفني يخلق وهماً خاصاً به نتيجة استقلاله، وهذا ما يساعد الفن على إنتاج أشكال أصيلة للابداع الثقافي. فالوهم في العمل الفني، أو ما يبدو كذلك هو الذي يعطي للفن قيمة، لأنه يجعله بعيداً عن الواقع، وهذا التبعيد من الواقع والانفصال عنه، يجعل الأعمال الفنية،

(1) Adorno: Aesthetic Theory, p. 85.

(2) Ibid: p. 113.

(3) Ibid: p. 133.

ولاسيما الأعمال الأدبية تبدو وكأنها تنطوي على ذاتها ـ من خلال الوهم ـ إنطواء شديداً لتحمي نفسها من الواقع المعاشي[(1)]، وقد تحقق والتر بنيامين من وجود هذه الظاهرة في أعمال ادجار آلان بو، وبودلير، وبروست وفاليري، فهذ أعمال تعبر عن وعي متأزم، يتلذذ بجمال الشر، ويمثل احتفاء باللااجتماعي، والفوضى، وكأنه تمرد خفي من جانب الشاعر على طبقته، ويمثل شعر ما لا رميه أيضاً مثالاً على ذلك، لأنه استحضر أنماطاً من الادراك والتخيل والمشاعر الحسية التي تفتت التجربة اليومية وتبشر بمبدأ مغاير لمبدأ الواقع، حتى لو كان وهماً، فهذا الوهم يمثل المعنى اليوتوبي للأدب، ولذلك فالتعبير هنا لا يعتمد على الانسجام والتناغم وإنما على تشتت العناصر وتمزقها.

فهذا «الوهم» هو ما يمكن للفن أن يستخدم لغة تجربة مختلفة تماماً عن لغة الحياة اليومية، وبالتالي فهو الوسيلة التحقيق «التمايز» أو الاختلاف النوعي. ولهذا يتناول أدورنو في الفصل السابع الملغز النوعي، وحقيقة المضمون، والميتافيزيقا، لكي يعمق من مفهوم الوهم الجمالي Aesthetic Illusion الذي يتخذ شكل الاسطورة حيناً، ويتخذ شكل البناء التركيبي حيناً آخر، فسمات هذا الوهم (الملغز النوعي Enigmatic quality) يتعين في الشكل وآلياته، ولا يمكن البحث عنها في المضمون المباشر، وقد أدى إثارة ـ مثل هذه القضايا ـ إلى بحث موضوعات متفرعة عنها مثل: علاقة الفن والفلسفة، ولا سيما فيما يتعلق بمضمون الحقيقة في الأعمال الفنية، والمحتوى المعرفي في الفن، والنقد والأسطورة وغيرها من القضايا، وقد أدى هذا إلى تناول قضية «التطابق والمعنى» Consistency and meaning في الفصل الثامن من كتابه النظرية الجمالية، فناقش الجانب المنطقي في هذه القضية، وحلل طبيعة العلاقة بين المنطق والسببية والزمن، والعلاقة بين الشكل والمضمون. ومفهوم التمفصل Articulation والعناصر المادية والذاتية في العمل الفني، وعلاقة كل هذه العناصر بالقصدية والمعنى والمحتوى، ويختتم هذا الفصل بنقد مذهب الكلاسيكية في الفن[(2)].

(1) Ibid: P. 148.

(2) Ibid: p. 173 and p. 230.

وتتأسس نظرية أدورنو في عام الجمال على نقده لمفهوم الذاتية عند كانط، كما حللها في «نقد ملكة الحكم»، ويقوده هذا إلى تحديد اللغة النوعية في العمل الفني وعلاقتها بالمعرفة الموضوعية، وإدراك الجدل القائم بين الذات والموضوع في العمل الفني الذي يتجسد في آليات وعناصر العمل الفني.

ويتوقف أدورنو عند مفاهيم سادت الفكر الجمالي في القرن التاسع عشر، وهي: العبقرية، والأصالة، والفانتازيا، والانعكاس، والتشيؤ والذاتية، ويخلص من هذا بأفكار عن نظرية للعمل الفني، يحدد بها ماهية التقدم في الخبرة الجمالية بالعمل الفني على أساس أنه يمثل خصوصية عبقرية من صنع الانسان Artifact وينادي أدورنو بتقديم تحليل محايث للعمل الفني[1]، وذلك من خلال النظر له بوصفه موناد «Monad»؛ وهو لفظ فلسفي مستمد من فلسفة ليبتز، وكتابه المونادولوجيا، وهو يرد العالم إلى الذرة الروحية، بوصفها عالماً مستقلاً، وأدورنو يريد رؤية العمل الفني بوصفه كوناً مستقلاً، ويحلل الفن والأعمال الفنية، من خلال مفهوم الوحدة والكثرة، وإلى أي مدى تحدد الأعمال الفنية طبيعة الفن ذاته، وليس العكس كما ذهب أفلاطون وهيجل حين بدأ كل منهما من «فكرة الجمال والفن» ثم بحثا عن تعييناتها في الأعمال الفنية، بينما ينظر أدورنو للأعمال الفنية، رغم كثرتها على أنها تقدم الفن المرتبط بثقافة ما وعصر ما، والتاريخ - بهذا المعنى - يقدم التأسيس التكويني لمبدأ الوضوح Intelligibility في العمل الفني، فالوضوح مرتبط هذا بآليات الثقافة التي تعمد إلى العمق والتكثيف والتمفصل، ويرتبط أيضاً بتطور العناصر المادية التي ينتج من خلالها الفنان عمله الفني، وهذا التطور يتيح له قدرات أكبر في تحويل أعماله لتبدو في أشكال مختلفة. ثم يتوقف أدورنو عند قراءة العمل الفني، ويفرق بين ثلاث مستويات التأويل أو التفسير، والتعليق، والنقد، وكل منهم يمثل حالة خاصة لها آلياتها، التي تحاول أن تقدم فهمها الخاص لحقيقة المضمون والتاريخ، وكل عمل فني يمكن أن يخضع لقراءات مختلفة، تتباين في تفسيراتها وتأويلاتها أيضاً. ثم ينتقل أدورنو للحديث عن مفهوم الجليل في الطبيعة والفن، ومفهوم الجليل

---

(1) Ibid: p. 257.

واللعب، حيث ربط بينهما من خلال استفادته من آراء والتر بتنيامين حول الفن أو اللاعب والمدنية المعاصرة.

وينظر أدورنو إلى اللعب على أساس أنه نشاط اجتماعي، كما هو الحال عند والتر بنيامين، فينطلق من تصور شامل لمفهوم اللعب طبقاً لعلم دراسة الجماعات البشرية التي ترى في اللعب نوعاً من الأداء اليومي للأعمال الثقافية، التي يتحرر فيها الانسان من ضغط الرموز الاجتماعية عليه، فأداء الانسان للعمل يكون مرتبطاً بعلاقة محددة سلفاً بينه وبين البشر، ولا يتعامل معهم إلا بوصفهم رموزاً لسلطة، أو هيئة، أو كياناً اجتماعياً، بينما في اللعب لا يتعامل المرء معهم إلا بوصفهم بشراً مثله، ولذلك فاللعب يقوم بتحويل الأداء ليصبح مقراً للجذب العاطفي، ويكشف عن الجانب غير المرئي من التجربة البشرية، ويبعث الحياة في روح الانسان، فتجعله يسلك على نحو غير ذلك النحو الذي يسلكه في حياته العملية، بلّ ان موجهات السلوك تختلف فهو لا يقمع رغباته كي يرضي رؤسائه، وإنما يطلق طاقاته الكامنة، ويتحرر من غربة البشر الذاتية من خلال عدة وسائل متعددة ومعقدة للتقارب بين البشر من خلال اللعب، ولكي نفهم طبيعة الحياة الداخلية والخيال الذي يفجرها اللعب، فلا بد أن نقارن بين مفهوم الزمن وطبيعته في الأداء اليومي من خلال المؤسسات التي ينتمي اليها الفرد، وبين مفهوم الزمن في اللعب، ففي الحالة الأولى يكون الزمان موضوعياً، وذا طابع منطقي وسببي، ويغلب عليه الارتباط التتابعي، بينما في الحالة الثانية فإن بنية الزمن حر، فيمكن للمرء أن يتحرك بين وحدات الزمان الثلاث - الماضي والحاضر والمستقبل - بحرية تامة دون أن يلزمه أحد باتباع تتابع منطقي معين، ويكون الزمن في هذه الحالة وسيلة لمقاومة الزمان بالمفهوم الأول، ووسيلة لتجديد طاقة الانسان الروحية، وهذا يتأتى بإضفاء الطابع المقدس على المكان، ليتحول من مكان موضوعي إلى مكان له سمات عاطفية وجمالية. فالزمن الحر، ينشأ من هذا المكان الذي تحيط به هالة من التقديس، التي تنفي حدوده الصارمة، وتضيف إليه مشاعر وأحاسيس خبيئة في النفس[1].

(1) Ibid: p. 281.

وإذا كان علماء الاجتماع قد حاولوا تأسيس علم اجتماع يقوم على ظاهرة اللعب كأداء ثقافي للتقارب بين البشر والجماعات الانسانية، فإن أدورنو يحاول تأسيس نظريته الجمالية على هذا المفهوم، فيدعو لنظرية في علم الجمال قوم على هذا المفهوم الذي يقضي على الحدود الصارمة التي تحدد حياة الانسان وقدراته، وهذا يتأتى حين ينغمس تماماً الانسان في اللعب، ويقضي على تلك الحدود التي تضعه في تصور مسبق معين، وهذا ما أوضحه أدورنو حيث تحدث عن طبيعة العلاقة بين الفنان والعمل الفني، حيث يتحتم على الفنان أن يكون حراً، حتى يكون بعيداً عن المؤثرات الاغترابية التي تتسلل إلى وسائل الأداء الثقافي والتعبيري الأخرى. وإذا كانت أي لعبة لها قواعد معينة، يذوب الانسان فيها، ليتحرر من الزمان الخارجي، فإن الاثارة الشديدة تنتج من تدافع التاريخ الشخصي للانسان، مع ما يحمله من وعي دفين ناجم عن هذا التاريخ، وهذا ما يحدث في العمل الفني أيضاً، فالمعرفة بخواص المادة، وآلياتها التشكيلية هي التي تتيح له الذوبان فيها على نحو يساهم في تقديم ما لديه من مشاعر وأفكار متعينة في صورة متخيلة لا تنفصل عنها، لأنها تنطوي على نوع من التوحد الوجودي بين المادة والتجربة، ولهذا يمكن تحديد اللعب بناء على هذا المفهوم بأنه فعل أو نشاط اختياري يتم في حدود زمانية ومكانية محددة طبقاً لقاعدة متفق عليها بحرية كاملة، وبناء على أسس عامة، وذات هدف في حد ذاتها، ويصاحبها شعور بالتوتر المشوب بالفرح، وبادراك يحول الفرد إلى شيء مختلف عما هو عليه في الحياة العادية.

ثم ينتقل أدورنو في الفصل الحادي عشر إلى الحديث عن الشمولية والخصوصية في العمل الفني، ويبتعد في مناقشتها عن التجريد، وإنما يناقشها من خلال تحليل تكنيك العمل الفني، وتقنياته، والأسلوب، والفن والعصر الصناعي، وكيف يؤثر عصرنا على الفن في مفاهيم الشمولية والخصوصية والشكل الفني.

وينتقل أدورنو في الفصل الأخير من كتابه نظرية الاستطيقا إلى المجتمع وعلاقته بالفن، فيبرز الطابع الصنمي للفن حين يتحول لأداة للدعاية لما هو قائم، أو يكون مرتبطاً بعمليات الانتاج، التي تجعل الفنان مرتبطاً بمصالح قائمة، مما يحد من حرية الفنان واختياراته، ولذلك يطالب أدورنو

بأن يكون للفنانين كيانهم الاقتصادي المستقل الذي يمكنهم من إنتاج أعمالهم الفنية، ويقدم أدورنو مقارنة بين ذاتية الفنان وذاتية العالم، وحدود اختيارات كل منهما في تناول المواد المختلفة، ثم يناقش الفن بوصفه صورة أو حالة من السلوك الذي قد يحاول البحث عن الحقيقة من منظور عاطفي تخيلي، وفكري أيضاً، أو من منظور أيديولوجي، ويحاول الفن أن يقدم وسطاً يستوعب أبعاد التجربة الانسانية(1).

وفي النهاية يطرح أدورنو تساؤلاً: هل الفن ممكناً في عصرنا؟ أم أن العوامل التي تحيط بالانسان في عصرنا الحالي تقضي على هذه الامكانية ولا يجيب أدورنو بشكل مباشر على هذا التساؤل، لكنه يبين طبيعة المجتمع المعاصر، والسلطة ـ غير المحدودة ـ للثروة، والتي تقضي على أي محاولة للخروج عليها...

استطيقا العمل الفني : نحو علم اجتماع للاستطيقا

تطرق أدورنو في الحوار إلى فجر ماكس فيبر عن الموضوعية وعلم الاجتماع التجريبي للأدب، حين بين فيبر أن الدراسة السوسيولوجية للأدب، ينبغي أن تتصف بالموضوعية العلمية، مستبعداً لأي حكم قيمي وجمالي، ودافع أدورنو عن منهجه الجدلي في علم اجتماع الأدب مبيناً أنه يقوم بتطوير بعض النظريات الجمالية لاسيما لدى هيجل، مستعيناً ببعض المفاهيم الاجتماعية والنفسية والسيموطيقية. ويرجع هذا الحوار إلى الستينات من هذا القرن، حيث حاول أنصار علم الاجتماع الامبريقي للأدب، وضع تفرقة واضحة ودقيقة بين المداخل الجمالية والفلسفية والحقائق النابعة من علم اجتماع الفن(2)، حيث يحاولون بهذه التفرقة تحويل علم اجتماع الأدب والفن إلى علم أمبريقي وموضوعي بمفهوم ماكس فيبر، الذي اهتم هو نفسه بعلم اجتماع الفن، وخصوصاً الموسيقى والعمارة، ونادى في كتاباته بالفصل الواضح بين الأحكام الامبريقية والأحكام الجمالية، فمثلاً إذا درسنا التطور

(1) Ibid: p. 329.

(2) بيير زيما: النقد الاجتماعي: نحو علم اجتماع للنص الأدبي ترجمة: عايدة لطفي، مراجعة د. أمينة رشيد، د. سيد البحراوي، دار الفكر، القاهرة 1991، ص 65.

التقني للموسيقى أثناء عصر النهضة، فإن ما ينادي به فيبر هو تحليل مكونات هذا التطور دون أن نعلن موقفنا من القيمة الجمالية للأعمال الفنية الموسيقية عن طريق الأحكام القيمية، وهذا يعني أن فيبر يدعو إلى توصيف الأعمال الفنية ولذلك فهو يفصل بين النقد الأدبي وبين علم الاجتماع الأدبي[1].

فالنقد الأدبي عند فيبر يقوم على التقويم الجمالي، وبالتالي يتأسس على المداخل الفلسفية، بينما علم الاجتماع الأدبي يدرس الفعل الاجتماعي، أي الفعل المتبادل بين الذوات، ومعنى الأدب يتحدد وفقاً لما يثيره للفعل الخاص المتبادل بين الذوات، وبالتالي فإن سوسيولوجية الأدب لديه ترفض أن تكون نظرية للأدب أو علماً للجمال، وبالتالي فهي ليست معنية بتحليل بنية العمل الفني نفسه أو تفسيره، وبالتالي يستبعد العناصر المكونة للعمل الفني، وهنا يختلف أدورنو مع ماكس فيبر، ويرى أنه من المستحيل إهمال العناصر المكونة للعمل الفني، ومن المستحيل ـ أيضاً ـ استبعاد الأحكام القيمية الجمالية في علم اجتماع الأدب، وذلك لأن الدراسة الجمالية لكيفيات العمل الفني تشرح لنا عناصره الكمية، ويضرب أدورنو على ذلك مثالاً شهيراً: إن نصاً طليعياً، صعب القراءة، لا يلقى أي نجاح في السوق، في حين أن إنتاج الأدب البديء يباع بفضل الدعاية والاعلان، وبفضل قوالبه القابلة للنسخ والتسويق، قد عبر أدورنو عن هذا في «رسائل حول سوسيولوجيا الفن» حيث اتخذ موقفاً ضد فيبر، ويؤكد على ضرورة الجانب النقدي في علم اجتماع الأدب، لأن إحدى المهام الرئيسية لعلم الاجتماع الفن تكمن في نقد النظام الاجتماعي القائم، وهذه المهمة لا يمكن تحقيقها ما دمنا نهمل معنى الأعمال الأدبية ونوعيتها، والأحكام القيمية هي التي تحقق لعلم اجتماع الأدب الوظيفة النقدية له، ولهذا يرى أدورنو أن التحليل النقدي للأعمال الفنية يتيح لنا كشف نوعية النص الأدبي، وبالتالي نعرف وظيفته الاجتماعية والايديولوجية، لنعرف ما إذا كان النص الأدبي يقوم بتبرير ما هو قائم ويؤكده، أم يقدم نقداً له، ويتساءل أدورنو كيف يمكن بدون هذا التحليل النقدي أن نميز بين الفنان الذي يسعى للنجاح التجاري، فيستعمل

---

(1) دونالد ماكري: ماكس فيبر، ترجمة أسامة حامد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1975، ص 75.

القوالب السردية السهلة، وبين الكاتب الذي يسعى لحل مشكلة وجودية، أو يقدم نقداً للنظام السياسي في كافة أشكاله الظاهرة والخفية؟ فلا يمكن أن نعرف أن البعد الكمي للأدب الرخيص مستقلاً عن كيفيته الجمالية، ومظاهره الايديولوجية أو النقدية(1) وهذا يعني أن النظرية الجدلية لدى أدورنو لا تهتم فقط بالوظيفة الاجتماعية والاقتصادية للأدب الرخيص بل تسعى لشرح العلاقة بين بنياتها الدلالية السردية من جانب والمصالح الاجتماعية والاقتصادية والسياسية لبعض الجماعات من جانب آخر، ولذا يدعو أدورنو علم اجتماع الأدب إلى التوجه إلى النص وتحليل بنياته، وهذا لا يتعارض مع البحث الامبريقي الذي ينادي به ماكس فيبر، لأن تحليل النص نفسه هو نشاط امبريقي، وقد حاول أدورنو تطبيق هذا في ميدان آخر للتحليل الاجتماعي للشخصية المتسلطة The Authoritarian Personality، حيث استخدم مفهوم أيديولوجي للسلطة، وحاول أن يدرس تجلياته لدى الجماهير من خلال البحث الامبريقي.

ويعرف أدورنو الأدب على أنه نفي Negative يتسم بمقاومته للايديولوجية وللفلسفة، ولكني ينبغي أن نراعي أن أدورنو ينطلق في تعريفه هذا من الانتاج الأدبي الطليعي، الذي يتميز بجمالية خاصة، ونجده في كتابات مالارميه وكافكا وبيكيت، فهو لم يهتم إلا بالأدب الذي يقوم بنقد المجتمع، والذي يسعى في كثير من الأحيان إلى التخلص من قوالب اللغة الاتصالية، هذه القوالب التي تجسد لغة الايديولوجيا ومبدأ المردود التجاري في التبادل الاقتصادي.

لكن كيف نشرح هذه المقاومة للنص الأدبي النقدي للاتصال؟.

يبين أدورنو أن العمل الأدبي الذي يكرس الوضع القائم، أو يسعى لانتشار الجماهيري من أجل تحقيق المكسب التجاري، يستعمل لغة اتصالية سهلة، ولا يلجأ للصعوبة، التي قد تحدث صدمة في الوعي، تخرج الانسان من السياق الاجتماعي الذي يهيمن عليه، بينما العمل الأدبي الذي يسعى لمقاومة الهيمنة والتسلط في الواقع، ويسعى لنفي هذا الواقع فإنه يعتمد على

---

(1) Adorno: Aesthetics Theory, p. 323.

عناصر غير مباشرة في عملية الاتصال، والتواصل مع المتلقين، ولذا فإن وجود عناصر إيمائية، لا تنتمي للمفاهيم الجاهزة، والتصورات المستعملة، داخل النص، فإن هذا يضعف من وظيفته الاتصالية، وتؤدي إلى إنفصال لا رجعية فيه بين التخييل والايديولوجيا التي تريد أن تجعل من الأدب أداة لتحقيق ما تريده[1].

ولم يلاحظ مؤيدي النظرية الماركسية للأدب هذه القطيعة بين التخييل والايديولوجيات، التي تحدث نتيجة للاستعمال الخاص لعناصر الاتصال في النص الأدبي، وفي رأي أدورنو فإن هيجل لم يلاحظ هذا أيضاً، ولهذا لجأ هيجل إلى تقديم جماليات يحكمها قانون خارجي هو الروح في الفن، الذي يظهر بدرجات مختلفة، ولجأت الماركسية بعد ذلك إلى اختزال العوامل الخارجية التي يخضع لها الأدب، التي تتمثل في أنساق البناء الاجتماعي، ولهذا نجد لدى هيجل ولوكاتش وجولدمان الفكرة التي تقول أن الأعمال الأدبية يمكن ترجمتها إلى أنساق مفهومية متجانسة، وهذه الفكرة تتأسس على فكرة خضوع الأدب لعوامل خارجية، وهذا نتيجة لترويجهم لفكرة ضرورة اعتماد الأدب على لغة اتصال مباشرة، وليس على لغة صعبة وبينما يرى أدورنو على العكس من ذلك فهو يرفض أولوية المفهوم في الفن، ويحرص على إبراز اللحظات التي لا تنتمي للفكر المفاهيمي في الفن، وبالتالي يبرز العناصر غير الاتصالية التي يحتويها النص الأدبي، وتتميز بطابع إيمائي، ينبع من اللغة التخييلية، أو ما يصطلح عليه باللغة الأدبية في لغة علم العلامة «السيموطيقا» ولذلك فإن أدورنو يحرص على إبراز الدوال المتعددة المعاني على حساب المدلولات والتصورات Conceptions وهو يتبع في هذه النقطة الشكليين الروس ومنظري دائرة براج وبخاصة موكاروفسكي.

وتتعارض اللغة التي يقدمها الأدب النقدي الذي يدعو له أدورنو، - وهو يتمثل في الأدب الطليعي - بوصفها لغة التباسية، وغير إتصالية، مع اللغة التي يتطلبها الاتصال الاجتماعي وأهدافه النفعية، فلغة الأدب تعتمد في بنيتها وفقاً لهذا التصور الذي يقدمه أدورنو مع التخييل، على حين تعتمد لغة

(1) Ibid: p. 333.

الاتصال الاجتماعي على الايديولوجيا لأنها مرتبطة بمنفعة مباشرة، فلغة الأدب باعتمادها على التخييل فإنها تتحرر من مبدأ السيطرة، وترفض فرضية المنفعة خلف لغة الأدب إلى أن تنأى بنفسها عن قانون السوق وعن التوسط عبر قيمة التبادل السلعي[1].

ولقد حاول أدورنو أن يوضح في كتابه (جدلية العقل Dialectic of Reason) ـ بالاشتراك مع هوركهايمر 1947 ـ أن معظم أشكال الفكر الفلسفي التي وجدت منذ عصر التنوير، هي أدوات للسيطرة، أو ما يسميه هربرت ماركيوز مبدأ الكفاءة Performance Principal، وهو فكر يسعى إلى الفعالية التقنية التي تصنف وتحسب وتقيس، لكي تتمكن من حبس الواقع في نسق معين، لكي يستطيع السيطرة عليه، والتمكن منه. فلقد تحول الانسان من محاولته للسيطرة على الطبيعة إلى محاولة السيطرة على المجتمع، وهذا نتيجة للسيطرة السياسية التي حققتها شركات الصناعة والتجارة على مقاليد السلطة في المجتمع، فجعلت العلوم الانسانية مجرد أدوات لتحقيق أهدافها، لأنها هي التي تقوم بتمويل أبحاث هذه العلوم.

وهذا الفكر هو ما يطلق عليه أدورنو الفكر الأداتي، الذي يستخدم الفلسفة كأداة في خلق نسق يدور فيه كل شيء حول الفعالية، ومبدأ المردود الاقتصادي، ولهذا فإنه قد أصبح من الشائع أن نجد أن النظريات والمفاهيم لا يتم الحكم عليها، إلا من خلال منظور فائدتها التقنية، أما محتواها النقدي وأهميتها بالنسبة للسعادة أو التعاسة الانسانية، فلا تؤخذ في الاعتبار لدى الفكر الذي ينادي بالعلوم الدقيقة، ولهذا يرى أدورنو أنه من الممكن منح النظرية النقدية توجهاً جديداً إذا اهتممنا بالبعد الايمائي للفن.

ولهذا يبين أدورنو في كتابه النظرية الجمالية أن الأدب والفن بفضل جوهرهما الايمائي غير التصوري يتبنيان موقفاً آخر في مواجهة الواقع، لا يعتمد على الفكر التصوري، وهو موقف لا ينتمي لمنطق السيطرة والمصالح، بل يغيب عنه أي خطاب نسقي وتصنيفي الذي يسيطر على الواقع.

(1) Ibid: p. 484.

وهذا النقد التأملي الذي قدمه أدورنو في تحليله للفن، قد ساعده في تقديم نماذج تؤيد تحليله، فقدم نظرية جمالية ترى في البعد الايمائي للفن بنية موازية لبنية الواقع، وغير متوافقة معه، وهو يبين أن نظريته لم تزدهر، لأنها لا تفيد الاقتصاد وإدارة الدولة ـ في تحقيق مصالحتها مع الواقع السائد، فهي تقوم بالنقد، وليس تكريساً للواقع في صورة نسق واحد، لأن الأدب الطليعي ـ كنماذج حداثية يعتمد عليها أدورنو في تحليله ـ تضعف الوظيفة التصورية المرجعية للغة، بالاضافة إلى تفضيلها للمدلول المتعدد المعاني والقابل للشرح على المدلول المرتبط بمعنى أوحد، ولذلك فالفن لديه ينحى جانباً خارج نظام الاتصال المحكوم بقوانين السوق، وحسب رأي أدورنو فإنه اختار للفن أن يكون غير ذي نفع من منظور المجتمع الذي تسوده قيمة التبادل، وبفضل صعوبة شعر الطليعة ـ الذي نجده لدى مالارميه ورامبو ـ فإنه يكون متعارضاً مع الفكر الأداتي الذي يركز على التسويق السلعي، والدعاية الايديولوجية، وبالتالي تعارض مع الاتصال.

وهذا يعني أن مقاومة الفن للفكر الأداتي المرتبط بالمنفعة في جماليات أدورنو لها مظهرين: أولهما: أنها رفض للايديولوجية، وثانيها: رفض لقيمة التبادل التي يعبر عنها الاتصال التجاري والسلعي. وهذان المظهران للرفض النقدي والنفي الجمالي يلعبان دوراً هاماً في شروح أدورنو للشعر الحداثي، لأن الالتباس وصفه التوحد للشعر يفصلانه ـ في آن واحد ـ عن المناورة الايديولوجية وعن الاتصال الاستهلاكي، ويعتقد أدورنو أن محتواه للحقيقة يكمن في تمايزه ونفيه للقوالب الشكلية الايديولوجية وقوانين السوق.

وقدم أدورنو دراسة حول مسرحية «نهاية الحفل» لصمويل بيكيت من خلال هذا المنظور، كنموذج للنقد الأدبي الذي يقوم بتخليص الأعمال من قبضة الايديولوجيا، لأن مسرحية بيكيت ترفض «المعنى» الذي يمكن أن تستخدمه الايديولوجيات في اختزال الفن إلى شعار.

ويمكن أن نحدد المظاهر الأساسية للنقد الاستطيقي عند أدورنو في العناصر التالية:

1 ـ النفي Negative: وهو مفهوم مستمد من كتابه جدل السلب، ولكن أدورنو يستخدمه في كتابه النظرية الجمالية على نحو مغاير تماماً عن

جدل السلب، ففي جدل السلب يستخدمه كمنهج للنقد الفلسفي والاجتماعي، وهو يمثل نمطاً من الخطاب يختلف عن النفي كمقولة جمالية مرتبط بمفهوم النقد ومفهوم التمايز للعمل الفني الذي يتمثل في البعد الايمائي والتخييلي.

2 ـ مقاومة الاتصال: عن طريق البعد عن اللغة التداولية السهلة، والاعتماد على البعد التخييلي للغة، وعدم الاعتماد على المعنى في إنتاج الفن.

3 ـ نفي القوالب الايديولوجية: ويتمثل في عدم اعتماد الفنان على الأساليب والأشكال الفنية السائدة، مثل السرد الدلالي والأشكال الدرامية التقليدية.

4 ـ التمايز: في عدم التكرار لنظام معين، حتى لا يؤدي إلى استقرار بنية شكلية، تكرس لما هو سائد.

وعلى الرغم من أن هذه السمات تركز على رفض المعنى التي تتسم به الأعمال الفنية، إلا أنه لا يعني أبداً عدم إمكانية التوصل لمعنى اجتماعي لهذه الأعمال، فما يقصده أدورنو هو رفضه أن يكون للفن معنى واحد، وإنما معان متعددة، فهو في دراسته حول بيكيت يسعى إلى إثبات أن مسرحية نهاية الحفل لها معان متعددة، فهي تشكل قطيعة مع المسرح القائم، وتختلف مع القوالب التقليدية على المستوى الفلسفي والسياسي وعلى مستوى التطور الأدبي على حد سواء، وحاول تخليص النص الأدبي من الايديولوجيات الطفيلية التي علقت بجسمه، والتي تهدد بخنقه عن طريق تدمير قدرته النقدية.

ويسعى أدورنو لتدمير القالب الايديولوجي الذي يتمثل في الأشكال الفنية التقليدية، والذي على أساسها يتحول العمل الفني إلى رمز كلي، لمعنى خاص هو العبثية الوجودية والأبدية للوجود الانساني، ولهذا قدم نقداً لوجودية هيدجر Heidegger التي تحاول اختزال نتائج التطور الاجتماعي والتاريخي إلى ثوابت لا تنتمي لزمان معين، فو يعارض التأويل الانطولوجي واللاتاريخي لنهاية الحفل لبيكيت، الذي يقول أن الوجود الانساني محكوم عليه بالعبث، لأنه نهايته هي الموت، فهذا يجرد الوجود الانساني من طابعه

العيني والجدلي، ولا يظهر صراع الانسان مع المؤسسات القائمة، وتخفي الصفة الاجتماعية والتاريخية العميقة للعبث الذي يجسده بيكيت، وهي حالة مرتبطة بما آل إليه المجتمع المعاصر من سيطرة، وليس صفة أنطولوجية أبدية ملازمة للوجود الانساني، ولهذا فهو يختلف مع وجودية هيدجر التي تدعو الانسان للتصالح مع الواقع، لأن هذا الواقع قد تشكل مستقلاً عن الإنسان، وبالتالي خارج أي فعل اجتماعي واقتصادي أو سياسي.

ويخلص أدورنو في تحليله لهذه المسرحية إلى أنها تشهد في سياق تاريخي على تدهور الفردية، واختفاء الاستقلال الفردي في عصر الرأسمالية الاحتكارية، الذي يترك الفرد فريسة للتنظيمات المجهولة وفي إطار هذا المنظور الذي أوجده أدورنو، فإن نص بيكيت يكون ضد الشروح الايديولوجية التي أخذت طابعاً وجودياً، لأنها تتناول دراسة ظاهرة التشيؤ، وحين يتم اختزال الأفراد إلى أشياء أو موضوعات للتبادل السلعي، فيصبح الأفراد مجرد (أيدي عاملة) يتم تبادلهم كما تتبادل السلع والأدوات والأشياء، تتضاءل قيمة الفرد المعنوية، وتبرز قيمته الاستعمالية كأداة في سوق العمل، ولهذا يصف أدورنو مختلف أشكال التشيؤ، ويسعى إلى كشف العلاقات بين التشيؤ والنكوص كما عرفه فرويد، حيث يرتد الفرد إلى مراحل سابقة من حياته تم تجاوزها، وهذا يتم نتيجة لعجز الانسان عن فهم الواقع، وعن الفعل المتسق معه كفرد مسؤول ومستقل، ويظهر هذا النكوص، وعدم القدرة على الفعل على مستوى تركيب الجملة.

ويمثل هذا النص لبيكيت سخريته من جميع التقنيات الدرامية مثل: العرض، الحبكة، الحدث، تسلسل الأحداث، البطل التقليدي، فكل هذا يختفي، وهذا يتفق مع تفسير أدورنو الذي يرى أن الشكل الذي قدمه بيكيت هو نتيجة لتدور الفردية الليبرالية واختفاء الاستقلال الفردي.

وهنالك نقد يوجه لأدورنو في أنه اختار الأعمال الأدبية التي تتفق مع رؤيته الجمالية، فهو لم يتجاوز نصوص هولدرلين وبيكيت وكافكا، بالاضافة إلى أنه لم يهتم بالتأويلات المتعارضة معه، والتي اعتمدت على نفس النصوص التي ركز عليها، هذا بالاضافة إلى أن أدورنو لم يراع بقدر كاف تعدد المعنى ـ وقابلية النص لأكثر من تفسير ـ في النص الأدبي، بالاضافة

إلى أن قراءة أدورنو محملة بواقع تاريخي محدد، يئن من مشكلات سياسية واجتماعية، تلقى بظلالها على التناول الذي يقدمه أدورنو. ولهذا يمكن رصد اختلاف رئيسي بين جماليات أدورنو وجماليات جولدمان، فقد اهتم جولدمان بتثبيت معنى النص من خلال الكشف عن بنيته الذاتية، ولهذا فهو ينطلق من الفرضيات الكلاسيكية التي قدمها هيجل عن مفهوم الكلية في الفن، والانساق العامة، بينما نجد أدورنو يعتمد على شروحه للنصوص الأدبية، ويقوم بابراز النفي والتمزق والتناقض الذي نجده في فن الحداثة.

وهناك نقد آخر يوجه إلى أدورنو يتصل برفضه لمضمون النص، لأن النص الذي يتخلى عن البحث عن المضمون فهو يحطم سبب وجوده، لأنه حتى الأدب الحديث الذي يتطلع إلى تعدد المعنى والنفي، قد نشأ في ظل ظروف اجتماعية معينة، ويجسد بالتالي مشاكل ومصالح اجتماعية، وهو في هذا يختلف عن النصوص السياسية التي يتطلع أصحابها إلى توحيد المعنى، بمعنى أن يكون لنصهم معنى واحد. ولكن يمكن الرد على هذا النقد، بأن أدورنو يهاجم إبراز معنى النص على المستوى المفهومي والتصوري، أي مستوى الايديولوجيا، ويريد إبراز معنى النص على مستوى اللغة كما يتحدد في التشيؤ والنكوص، فهو يرى أن التشيؤ والنكوص يظهران على مستوى التشكيل وفي الحوارات المضمرة، ويتوصل أدورنو عن طريق دراسة صيغ اللغة في مركز مشهد النص الأدبي إلى تقليل الفجوة القديمة بين النظرية الاجتماعية والممارسة الأدبية، فالنكوص الفريودي لا يتم الرمز اليه بأفعال أو أشياء وإنما يظهر من خلال تحليل المستوى الخطابي للغة داخل النص، ولهذا يمكن القول بأن أدورنو يزاوج بين المنهج الاجتماعي، ومنهج التحليل النفسي في كشف استطيقا العمل الأدبي[1].

---

(1) هناك نقد لفلسفة أدورنو وجمالياته، مما ساهم في تأسيس فلسفة هابرماس فيما بعد، من خلال هذا النقد، وقد جمع الدكتور عبد الغفار مكاوي الكثير من أوجه النقد في كتابه: النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، تمهيد وتعقيب نقدي حوليات كلية الآداب ـ جامعة الكويت الحولية الثالثة عشر، 1993، ص 23.

الفصل السادس

استطيقا الفنون

بعد أن عرضت للأسس النظرية لرؤية أدورنو الجمالية، وملامح هذه الرؤية، يمكن أن نقدم في هذا الفصل تطبيقاً لها في ميادين الفنون المختلفة التي اهتم بها أدورنو مثل الموسيقى والأدب والشعر، وهذه التطبيقات يمكن أن تؤسس ما يسمى «بالنقد الجمالي»، وهو ما يستند إلى أسس جمالية عامة. وينظر للعمل الفني كعمل مستقل ومتمايز عن الواقع، وأداته في التحليل هي توصيف اللغة التي يستخدمها الفنان، وهذا ما نطلق عليه علم الجمال الأدبي، بمعنى أنه يهتم بتحليل البناء الداخلي للعمل الفني، وتجسد نظرية أدورنو السمات العامة للاستطيقا المعاصرة، تلك الاستطيقا التي تركز على تقديم التحليل الماهوي للعمل الفني، ثم تقدم تطبيقات مختلفة، بمعنى أنها تستند إلى رؤية فلسفية واجتماعية في تحليل طبيعة الفن، وتظهر هذه الرؤية في المنهج الذي يقدمه أدورنو.

استطيقا العمل الأدبي

عبر أدورنو عن رأيه في جماليات الأدب، في كتابه «ملاحظات حول الأدب» الذي صدر في جزئين[1]، وهذا تعبيراً منه عن أهمية الأدب في نظريته الجمالية، وعن المكانة المتميزة الذي يوليها أدورنو للأدب، ذلك لأن الفن والأدب هما المجال الوحيد الذي يمكن ـ من خلاله ـ مقاومة هيمنة

(1) Jay. Martin: The Dialectical Imagination: A history of the Frankfurt School and the Institute of Social Research 1923 - 1950. Brown, Cittle Froun; London, 1973- p. 174.

المجتمع الشمولي، والتسلط، لأنه يخلق واقعاً خاصاً يعتمد في بنيته على التخييل، بينما الواقع اليومي يعتمد على مبدأ المردود، ولهذا رفض أدورنو نظرة لوكاتش إلى الواقعية، وبين أن الأدب لا يتصل بالواقع على نحو مباشر، كما يسلك العقل الانساني، ولكن تباعد العمل الأدبي عن الواقع هو الذي يكسبه قوته ودلالته الخاصة. والواقع أن لوكاتش لم يقصد الواقعية بالمفهوم الميكانيكي، الذي يعكس الواقع في العمل الأدبي، وإنما كان يسعى لنظرية في الانعكاس الجمالي تقوم على أساس أن الفنان أو الأديب يستخلص من الواقع، البعد الكلي وروح العصر، ولم يقصد إلى الواقعية الفوتوغرافية، بل رفض الأعمال الأدبية التي تحاكي بنية الزمان في الواقع، وهذا ما أوضحه لوكاتش في كتابه «معنى الواقعية المعاصرة»[1]، ولكن أدورنو قد غالى في هجومه على الواقعية في الفن، بقصد أن يكون العمل الفني متحرراً من آسر الواقع وليس أحاله اليه. . .

ويتعاطف أدورنو ـ نتيجة لهذا ـ مع كتابات الحداثة، لأن هذه الكتابات تتباعد عن الواقع، .وهذا التباعد هو ما يمنح هذه الكتابات قوتها في نقد الواقع، بينما نجد أن أشكال الفن الجماهيري مضطرة إلى التواطؤ مع النسق الاقتصادي الذي يشكلها، والأعمال الطليعية ـ ذات الطابع الحداثي ـ تتميز بقدرتها على نفي Negative الواقع الذي تشير إليه[2]. وموقف أدورنو من الحداثة يختلف عن موقف لوكاتش؛ فإن كان أدورنو يشجع تلك الكتابات الحداثية، فإن لوكاتش قد هاجم الأعمال التي أنتجها أدباء الحداثة، لأنها تركز على الحياة الداخلية المغتربة للأفراد، ورأى فيها تجسيداً متدهوراً للمجتمع الرأسمالي المتأخر، ودليلاً على عجز كتابها عن تجاوز العوالم الجزئية .المفتتة التي يضطرون للعيش فيها، أما أدورنو فيذهب إلىّ أن الفن لا يمكن أن يكون انعكاساً للنسق الاجتماعي، بل يؤدي دوره داخل هذا النسق بوصفه مثيراً ينتج نوعاً غير مباشر من المعرفة، فالفن هو المعرفة النافية للعالم الفعلي، الذي نجابهه في الحياة اليومية.

(1) رمضان بسطاويسي: علم الجمال لدى جورج لوكاتش. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1991، ص 113.

(2) Adorno: Aesthetic Theory, p. 378.

ويحقق الفن هذا الدور ـ من وجهة نظر أدورنو ـ من خلال كتابة نصوص تجريبية صعبة؛ وليس بكتابة أعمال نقدية أو مختلفة عن الواقع، ويبين أدورنو أن الجماهير ترفض الأدب الطليعي لأنه يعكر من صفو إذعانها الآلي لوضع الاستغلال الذي تمارسه السلطة من خلال النسق الاجتماعي، فالعمل الفني، إذ يتيح للبشر المقموعين صدمة الوعي بوضعهم البائس، فإنه ينادي بتلك الحرية، التي تجعلهم يدركون حجم مسؤوليتهم عما هم فيه.

ويختلف أدورنو مع لوكاتش حول تفسيره للشكل الأدبي، فهو ليس مجرد إنعكاس كلي ومكثف للشكل السائد في المجتمع؛ وليست آليات الشكل الأدبي انعكاساً لآليات التبادل في النسق الاقتصادي والاجتماعي، كما يذهب لوكاتش، وإنما الشكل الأدبي ـ عند أدورنو ـ هو وسيلة خاصة لتجاوز الواقع، وللحيلولة دون عودة الرؤى الجديدة إلى الاندماج بسهولة في القوالب المألوفة المستهلكة، وما يقوم به كتاب الحداثة هو تمزيق صورة الحياة المعاصرة، وتفتيتها بدلاً من السيطرة على آلياتها اللاإنسانية، وذلك من خلال الأشكال الفنيّة التي تصدم الوعي.

ولكن لوكاتش اكتشف أعراض التدهور في هذا النوع من الفن، فاستخدام مارسيل بروست للحوار الداخلي، لا يعكس نزعة فردية فحسب، بل يكشف في الوقت نفسه عن حقيقة من حقائق المجتمع المعاصر، وهي إغتراب الفرد، وهذا يساعدنا على رؤية الاغتراب بوصفه جزءاً من واقع اجتماعي موضوعي. ويتوقف أدورنو عند الطرائق التي يستخدم بها صمويل بيكيت الشكل ليصور مدى خواء الثقافة المعاصرة، وليكشف لنا ـ رغم كوارث تاريخ القرن العشرين وانحلال الثقافة التي تتبناها المؤسسات الرسمية ـ على أننا نتصرف كما لو كان شيئاً لم يتغير؛ فلا تزال الأفكار القديمة تتكرر، عن وحدة الفرد وجوهريته، أو وجود معنى في اللغة[1]، وهذه أفكار معيارية تحاول تثبيت الواقع على ما هو عليه ويستخدم أدورنو مسرحيات بيكيت .كأمثلة تؤدي المعنى الذي يريد أن ينقله إلينا، لأن

---

(1) رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة. ترجمة وتقديم: جابر عصفور، دار الفكر، ط 1، 1991، ص 64 ـ 65.

مسرحيات بيكيت تقدم شخصيات، لا تملك إلا القشور الجوفاء للفردية، من خلال قوالب ممزقة للغة، ويقدم كل هذا انقطاعات لا معقولة في الخطاب الأدبي، وتشخيص مختزل يفتقر إلى الحبكة، بما يساعد في تحقيق التأثير الجمالي الذي يؤدي إلى التباعد عن الواقع الذي تشير إليه المسرحية؛ وبذلك تقدم لنا معرفة تنفي الوجود المعاصر.

وقد تأثر أدورنو بكثير من آراء بنيامين الذي اشترك معه في مدرسة فرانكفورت. ولكن على الرغم من العلاقة الفكرية الحميمة التي كانت تربط بين والتر بنيامين وأدورنو، إلا أن بنيامين ينظر للثقافة المعاصر نظرة مناقضة لنظرة أدورنو، فيذهب إلى أن الاختراعات التقنية الحديثة التي تتمثل في السينما والاذاعة والاسطوانات قد أسهمت بعمق في تغيير مكانة العمل الفني، ففي الماضي كان للعمل الفني «هالة» أو «عبق» ينبع من تفرده، حين كانت الأعمال الفنية وقفاً على الصفوة المتميزة من البورجوازية، وكان ذلك يصدق بوجه خاص على الفنون البصرية، وإن ظلت هذه «الهالة» ملازمة للأدب بدوره، ولكن وسائط الاتصال الحديثة قضت قضاء تاماً على هذا الشعور شبه المقدس بالفنون، وتركت أعمق الأثر على موقف الفنان من هذا الانتاج، ذلك لأن استنساخ الأعمال الفنية بأدوات التصوير، كان يعني - على نحو متزايد - أن هذه الأعمال قد صممت بالفعل لكي تكون قابلة للاستنساخ، وإذا كان أدورنو قد رأى في ذلك انتقاصاً من قدر الفن نتيجة معاملته معاملة السلعة التجارية، فإن بنيامين يذهب إلى أن وسائل الاتصال الحديثة قد قامت بفصل الفن - نهائياً - عن مجال الطقوس المقدسة، وفتحت أبوابه على السياسة، ويرى أدورنو ضرورة فصل الفن عن السياسية والسوق الاستهلاكية، بمعنى عدم استخدام الفن كأداة لتحقيق أهداف سياسية[1].

إن التكنولوجيا الجديدة يمكن أن يكون لها تأثيرها الثوري على الفن، ولكن بنيامين كان يعلم أنه ليس هناك ما يضمن ذلك، ولذلك لا بد أن يتحول الفنانون والكتاب إلى منتجين في مجالهم الفني الخاص لكي ينتزعوا أنفسهم من سيطرة الانتاج التجاري، ورغم اقتراب فكر بنيامين من بريخت

(1) راجع الفصل الرابع من هذا الكتاب حول علاقة الفن بالتكنولوجيا.

إلا أن بنيامين رفض فكرة أن الفن الثوري يتحقق بالتركيز على الموضوع المناسب، ولم يهتم كثيراً - مثلما فعل بريخت - بوضع العمل الفني داخل العلاقات الاجتماعية والاقتصادية لعصره، بل طرح السؤال البديل: ما وظيفة العمل الفني داخل علاقات الانتاج الأدبي لعصره؟ وهو سؤال يؤكد حاجة الفنان إلى تثوير القوى الفنية للانتاج الأدبي في عصره، وتلك مسألة تتعلق بالتقنية؛ لكن التقنية الصحيحة تنشأ استجابة لوضع تاريخي معقد تترابط فيه مجموعة من المتغيرات الاجتماعية والتكنولوجية، ولهذا يضرب بنيامين المثل بمدينة باريس في عهد الامبراطورية الثانية، حيث كانت تتميز بضخامتها وضياع الهوية فيها، واغتراب الفن، وهذه كانت هي موضوع كتابات بودلير وادجار آلان بو، ومن هنا كانت إبداعاتهما التقنية استجابة مباشرة لاوضاع الحياة في المدينة، بما فيها من تمزق وتفتيت للطابع الاجتماعي، ولقد كان المضمون الاجتماعي الأصيل للقصة البوليسية عند ادجار آلان بو هو طمس آثار الفرد في زحمة المدينة الكبيرة.

لذلك كتب بنيامين عن إحدى قصائد بودلير: إن الشكل الداخلي لهذه الأبيات تتكشف في كوننا لا نتعرف على الحب في ذاته إلا موسوماً بسمات المدينة الكبيرة[1].

وقد تأثر أدورنو وبنيامين في هذا بتحليل ليو لوفنتال Leo Lowenthal زميلهم في معهد البحث الاجتماعي بمدرسة فرانكفورت، عن أزمة الفرد المثقف في العصر الليبرالي، والتي اهتمت بانقاذ تراث التنويريين وتطويره، ويسعى لتنمية الاستقلال الفردي وقدرة الفرد على التفكير النقدي، واستقلاله عن الايديولوجيات، وقوانين السوق، وعبر عن هذا في كتابه: «الأدب وصورة الانسان». «1957»[2]. ويتفق لوفنتال مع أدورنو في هذا الكتاب في فكرة أن الفرد في خصوصيته هو الملجأ الأخير للوعي النقدي الذي لا يمكن أن يتماثل مع أي من القوى السياسية أو الاقتصادية القائمة، ولا يتطابق معها، وإنما يكون متمايزاً عنها، ويشكل قوة للنفي في مواجهة

(1) Benjamin, Walter: Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the era of High Capitalism, Trans, by H. Zohn, (New Left Books) (London, 1973, p. 102).

(2) Lowenthal, Leo. Literature and the Image of Man, p. 23.

الايديولوجيات. والفرد لدى أدورنو هو حارس الروح النقدية، وممثل الذات الانسانية، ولهذا فإن مصير الفرد هو مركز أي فكر نقدي، والأدب يسعى إلى تقديم الصورة المتغيرة للانسان بالنسبة للمجتمع، وقد استفاد أدورنو من دراسة لوفنتال لعلم اجتماع الأشكال الأدبية، حيث اهتم بالمسائل الخاصة بالشكل، وبين أنه لا يمكن إهمال الآليات اللغوية في مجال الأدب، لاسيما ذلك الأدب الجماهيري، رغم أنه أدب يتجه إلى الكم وتكرار القوالب؛ ولا يسعى لانتاج بنية فريدة لا يمكن تقليدها، ورصد لوفنتال أن السيرة الذاتية للمشاهير - كأدب استهلاكي - قد فقدت مكانتها المركزية في عالم السير ليحل محلها نجوم السينما والرياضة كأبطال للاستهلاك الثقافي في هذه المرحلة، فهم أبطال الحاضر، بدلاً من أبطال الانتاج في الماضي، وهذا الانتقال من الانتاج إلى الاستهلاك، أي من الفعالية إلى السلبية يجسد انحدار الفردية الليبرالية في عصر رأسمالية الاحتكارات.

هناك اتجاه شائع في علم اجتماع النص يهدف إلى تحليل موضوعات الأدب من أجل الكشف عن المحتوى الاجتماعي لها، في إطار هذا الاتجاه يتم إغفال البعد الجمالي والتاريخي للكتابة، ولا يستطيع هذا الاتجاه تحليل النص الشعري، لأن الشعر لاسيما الغنائي - من هذا المنظور - يتجه إلى الذاتية والمجال العاطفي، الذي يستعصي على التحليل الاجتماعي، ولقد اتخذ أدورنو موقفاً مناهضاً لهذا الاتجاه لأنه حاول إظهار المعنى الاجتماعي للقصيدة من خلال تحليل آليات اللغة والصور البنائية للنص، وأقام علاقة بين الشكل البنائي للنص والآليات الاتصالية للسوق السلعي، فالجنس الأدبي بوصفه شكلاً يجسد معنى اجتماعياً محدداً، بل ان الشكل يجسد مصالح جماعية معينة، فالأشكال الأدبية تعمل داخل نظام الاتصال الاجتماعي كأشكال تسمح للجماعات والأفراد بتحديد اتجاهاتها في الواقع، ولكن هذا الترابط بين النظام الاجتماعي والنظام الأدبي هو ترابط يعتمد على استقلالية الأخير، لأنه يحاول الخروج من النظام الاجتماعي، فينشئ نظاماً آخر يكون مضاداً للنظام الاجتماعي الذي يجسد السيطرة والاستلاب، واستقلالية النظام الأدبي يتأتى من خضوعه لقوانين مغايرة عن تلك القوانين التي تحكم النظام الاجتماعي، ولذلك يمكن القول أي الترابط بينهما هو ترابط سلبي، لأن

الأدب لا يعكس النظام الاجتماعي، ولا يخضع لمفهوم النظام أو العقل كأداة جماعية لشرح الواقع وتفسيره والسيطرة عليه، وإنما يخضع لعمليات اختيار وانتقاء لسياقات تخيلية للزمن، تسلب الركون إلى الواقع والاطمئنان إليه.

ويبين أدورنو - في دراساته حول الشعر - ضرورة المقارنة بين أكثر من نص لتوضيح الاختلافات والخطوط المشتركة، لكي يتم المقارنة بينها وبين وضع اجتماعي وتاريخي محدد، فلا يمكن دراسة قصيدة واحدة، لاكتشاف ابشنية اللغوية الأساسية، وعلاقتها بالسياق الاجتماعي، فهذا لا يتم إلا من خلال مجموعة كلية من النصوص التي تكشف تناقضاتها عن نقاط الالتقاء داخل السياق الاجتماعي والتاريخي[1].

ويسعى أدورنو في النظرية الجمالية إلى إبراز الوظائف النقدية لفكرة التمايز الجمالي، والمسافة الجمالية التي يرفض التخلي عنهما لحساب الاتصال الجماهيري الذي يحدث للفن نتيجة استخدام التكنولوجيا، وفي رأيه أن جميع التنازلات التي يقدمها الفنان من أجل إمكانية الفهم والتواصل، هي في رؤية تنازلات لصالح قيمة التبادل السلعي، لأنها تحول العمل الفني لسلعة قابلة للتسويق التجاري والايديولوجية. ويحمل الفن النقدي لدى أدورنو طابع النفي عن طريق مقاومة القوالب الايديولوجية والتجارية، عن طريق رفض الاتصال السهل، ولهذا فالأعمال الفنية الصعبة تلعب دوراً في المقاومة الجمالية للواقع، ولهذا فإن النصوص التي نقلت من الاتصال الجماهيري تستطيع أن تلعب دوراً نقدياً في المجتمع المعاصر، لأن الاتصال في تعريف أدورنو هو: «تكيف الذهن مع مفهوم المنفعة الذي يدرجه في نمط السلع، وما نسميه اليوم معنى للنص يشارك في هذا المسخ»[2].

والحقيقة أن أدورنو لم يطرح جديداً حين رفض مفهوم الاتصال، فقد سبق للشاعر مالارميه الفرنسي الذي كان يتميز شعره بالنزعة الجمالية، أن دافع عن الشعر الغامض الذي يخرج عن اللغة الاتصالية من خلال تعدد معناه

---

(1) Adorno: Aesthetic Theory, p. 355.

وقد اهتم د. سيد البحراوي بمضمون الأشكال الأدبية، أنظر دراسته بمجلة فصول 1993.

(2) Ibid: p. 104.

ومستحدثاته اللغوية، وطابعه اللغوي الذي لا يقوم على الاحالة لأشياء مفهومة، فالكلمة في هذا النص الذي يدعو إليه مالارميه وأدورنو ليست لها قيمة إلا بوصفها دالاً لا يترجم إلى معنى محدد ولا يستبدل بدلالة محددة. ولذلك يمكن القول بأن جهود أدورنو الجمالية تكمل ما سبق أن قدمه التراث الجمالي حول قضية الاتصال (تثار لدينا في الابداع العربي قضية الاتصال الشعري، وسبق لأدونيس أن قدم دراسة حول هذا الموضوع، لتأصيل إتجاهه الشعري الذي تبعه فيه شعراء آخرون في أقطار مختلفة من الوطن العربي ولعل ما طرحه أدورنو هنا يقدم التأصيل الفلسفي لهذه القضية، التي سيطرت على مناقشاتها الطابع الاجتماعي والايديولوجي، بينما لم يتم إبراز الجانب النقدي في هذا الموضوع، وهذا الجانب النقدي هو الذي يعطي لها المشروعية في تقديم اتجاه طليعي ينتقد الصيغ التقليدية في الابداع والنقد).

وأدورنو يدافع عن نفي الاتصال لكي يؤكد الطبيعة الاستقلالية للفن، لأنه لو كان من الممكن إحالة مفردات النص الأدبي إلى دلالات جاهزة، من أجل الاتصال، لتم بذلك هدم الطابع الاستقلالي للفن الذي يريد تجاوز الواقع والتحرر من آسر قوانينه السائدة، ويمكن هنا أن نتساءل: هل يمكن اعتبار تحليل أدورنو للشعر هو تنظير نقدي لكتابات يتعاطف معها، ويلح عليها مثل كتابات مالارميه وفاليري وبروست، الذين يتردد ذكرهم كثيراً في كتابة النظرية الجمالية، أم أنه وجد فيهم تعبيراً لما يريده من شعر في هذه المرحلة؟، فهو لا يدافع عن الغموض بشكل مطلق، وإنما يدافع عن النصوص الصعبة التي لا يمكن ترجمتها إلى معنى مباشر، أو استخراج دلالة مرتبطة باحالة إلى شيء في الواقع، وهذا ما قد يصطلح البعض على تسميته بالغموض، وهو ليس كذلك، وإنما هو نص مركب، متعدد الدلالة. وقد تحمس أدورنو للشعراء السابق ذكرهم، كما تحمس للكاتب المسرحي صموئيل بيكيت في المسرح، لأنه استطاع أن يقدم رؤية تأويلية لأعمالهم وفق منهجه في تحليل آليات اللغة التي تفضي لنقد المجتمع القائم.

ويرى أدورنو أن جميع الأعمال الفنية لها طابع مزدوج، فهي أعمال مستقلة عن الواقع، ولا يمكن استنطاقها بمعان واقعية، لأنها تخييل يوتوبي حر، وهي في نفس الوقت تمثل حدثاً اجتماعياً، لأنه لا يمكن نفي الطابع

التاريخي والاجتماعي للأعمال الفنية، فهي تنتج في ظل مجتمع، وتريد تجاوز ثقافة تاريخية محددة، وهذا الطابع المزدوج للأعمال الفنية يتيح تكون موقفاً جمالياً مستقلاً داخل البنية الاجتماعية، وهذا ما يعد في حد ذاته حدثاً إجتماعياً. والشعر المتعدد المعنى يعارض الاتصال عن طريق نفي المعنى الايديولوجي السائد، ولكن هذا النفي للمعنى يظل حدثاً غير قابل للتفسير، وهو نفسه دلالي، ويجب شرحه في إطار سياق اجتماعي وتاريخي، لأن الفن يجتهد لانقاذ بعده النقدي واستقلاليته بمعارضة الاتصال. ويولي أدورنو أهمية كبيرة لمفهوم الابتكار، حيث يقوم الشاعر بتقديم تركيباً ابتكارياً للعلاقة بين الدائرة الفردية والدائرة الاجتماعية، ولهذا يهاجم الأسلوب الكلاسيكي الذي يتطلع للموضوعية، لأنه فقد القدرة على التعبير عن الشعور الذاتي للانسان البسيط الذي يعيش عصرنا الحالي، ويهاجم أدورنو - أيضاً - السقوط في الايديولوجيا، حيث يستسلم الشاعر للايديولوجيا السائدة في بناء تركيبه وعالمه، ودعا إلى الاشعار المتعددة المعنى التي يستحيل اختزالها إلى قراءة مبسطة. ولا يقصد أدورنو في تحليلاته التي يمتلئ بها كتابه: النظرية الجمالية أن يضع حداً فاصلاً بين العناصر النقدية والعناصر الايديولوجية في النص الشعري، بل يهدف إلى أن يظهر - بشكل جدلي - الاعتماد المتبادل بين الايديولوجية والنقد وبين التأكيد والنفي. ولهذا فهو يريد للفن أن يقدم نقداً جذرياً للثقافة وللغة اللذين سقطا فريسة للرواج التجاري والاتصال الجماهيري.

ويمكن أن نلاحظ أن نقد أدورنو للنصوص الشعرية، رغم كونه انطباعياً وذاتياً، وأحياناً اعتباطياً من وجهة النظر السيموطيقية، فإن له ميزة حاسمة إذا قارناه بالنقد الذي وجهه لوكاتش وبعض الماركسيين الآخرين لنيتشه، فهو ليس اختزالياً وليس أحادياً لأنه يراعي القيمة المزدوجة للنصوص. وواجب النقد الأدبي كما يفهمه أدورنو يكمن في منع الاختزال الايديولوجي وحماية النصوص الأدبية من السقوط في الايديولوجيا، وإظهار محتواها من الحقيقة، الكامنة تحت القوالب الفنية الجاهزة، والعمل الفني لا ينفصل عن المتلقي، الذي قد يتغير بتغير العصور التاريخية، ولهذا فالعمل الفني هو صيرورة تاريخية مرتبطة بالنقد، لأن العمل الفني يعتمد على النقد

حتى يصبح ما هو عليه، ولذا يقول أدورنو: «لكن إذا كانت الأعمال المكتملة لا تصبح ما هي عليه، إلا لأن كينونتها صيرورة، فهي تحال إلى الأشكال التي تتبلور فيها هذه العملية: التفسير والشرح والنقد»[1].

وقد حاول أدورنو تطبيق فلسفته النقدية ونظريته الجمالية في مجال الموسيقى[2]، من أجل صياغة مشروع طموح نحو علم جمال للموسيقى، وقد ظهر هذا واضحاً في أبحاثه، ودراساته مثل: الوضع الاجتماعي للموسيقى (1932)، ودراسته حول موسيقى الجاز 1936، فلسفة الموسيقى الحديثة (1949)، دراسة حول موسيقى فاجنر 1952، واختلافات: الموسيقى في العالم السياسي 1956.

وفي كتاب أدورنو عن فلسفة الموسيقى الحديثة، يقدم عرضاً جدلياً - مستفيداً من منهج هيجل - للموسيقار شونبرج، فالثورة اللانغمية لهذا الموسيقار قد نشأت في سياق تاريخي، يؤدي فيه صبغ الثقافة بالصبغة التجارية إلى القضاء على قدرة المستمع على تقدير الوحدة الشكلية للعمل الكلاسيكي، ولذا فإن الاستغلال التجاري للتقنيات الفنية في السينما، والاعلانات، والموسيقى الجماهيرية، تدفع المؤلف الموسيقي إلى إنتاج موسيقى مبعثرة مجزأة تتنكر للقواعد الأساسية للغة الموسيقية (النغمية) نفسها، فأصبح كل صوت فردي مفصولاً عن غيره، لا يكتسب معنى من السياق المحيط به.

ويصف أدورنو مضمون هذه الموسيقى «اللانغمية» بلغة التحليل النفسي، أو يقدم تحليلاً نفسياً لها، فالنغمات المعزولة بقسوة تعبر عن النزوات الجسدية الصادرة عن اللاوعي، ويرتبط الشكل الجديد بافتقاد الفرد للتحكم الواعي في المجتمع المعاصر، وتهرب موسيقى شونبرج من الرقيب، بمعنى أنها تتخلص من رقابة التعقل الكلاسيكي، إذ تسمح بالتعبير عن

---

(1) Ibid: p. 258.

(2) يرجع اهتمام أدورنو بالموسيقى إلى نشأته في وسط عائلي شغوف بالموسيقى، مما جعله يهتم - بعد ذلك - بجماليات الموسيقى إذ كانت والدته إبنة مغنية أوبرا، وقد حققت شهرة في عملها، وكانت شقيقته عازفة بيانو محترفة، وقد تعلم أدورنو في طفولته عزف البيانو، والتأليف الموسيقي، وقد تابع دروساً في التأليف الموسيقي على يد إدوارد ستورمان.

البواعث اللاواعية العنيفة، التي لا يقبلها العقل، ومع ذلك فإن هذه اللانغمية الجذرية تنطوي ـ ضمناً ـ على بذور تطور جديد هو السلم الاثنى عشري للنغمات، ذلك لأنه مهما كانت قوة النزوع إلى الحرية التامة لدى الموسيقار اللانغمي، فإنه يظل يؤلف موسيقاه في عالم من النغمية الراسخة. بمعنى أن الموسيقار الذي يتجنب النظام القديم قد يرسخ نظام جديد، تألف اليه الأذن من خلال التكرار، رغم دعوته أنه ضد كل نسق نغمي، ولهذا فهو لا بد من أن يكون حذراً في تعامله مع الماضي، لكي يتجنب ذلك النوع من التآلف أو التجمع النغمي الذي يمكن أن يوقظ عادات الاستماع القديمة، وأن يعيد تنظيم موسيقاه بحيث تقوم على الأصوات المتنافرة، ولكن هذا الخطر ذاته يكفي لكي يبعث في قلب اللانغمية المبدأ الأول لقانون أو نظام جديد، ذلك لأن الحذر من الوقوع بالصدفة في المتوافقات النغمية المتآلفة يلزم عنه ضرورة أن يتجنب الموسيقار أي تكرار مبالغ فيه، لأنه نغمة فردية، لكي لا يؤدي هذا التكرار في النهاية إلى قيام نوع جديد من النظام النغمي الذي يرتكز إلى مركز ما بالنسبة إلى الاذن، ولهذا يلزم طرح مشكلة تجنب هذا التكرار بطريقة أكثر شكلية، لكي يلوح النظام الاثنا عشري نغمة في أفق الموسيقى المعاصرة.

وهذه الموسيقى التي يقدمها أدورنو هي تجسيد للتمرد على مجتمع البعد الواحد، وهو في الوقت ذاته تشخص أعراض الضياع للحرية في المجتمع المعاصر.

خاتمة

بعد أن حاولت تقديم علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت من خلال إتخاذ أدورنو نموذجاً، لأنه أكثرهم اهتماماً بقضايا علم الجمال، لا بد أن نتوقف عند مفهوم أدورنو للحداثة، هذه القضية التي تشغل الفكر المعاصر حتى أن هابرماس وهو من الجيل الثاني لمدرسة فرانكفورت قد أصدر كتاباً بعنوان: الخطاب الفلسفي للحداثة، وفيه يدير حواراً مع الاتجاهات الفلسفية المعاصرة حول مفهوم الحداثة، لكن قبل أن نعرض لموقف أدورنو من الحداثة، لا بد أن نقدم مقارنة حول الخطاب العربي للحداثة، والحداثة في الفكر الغربي ذلك لأن الفكر الغربي يفهم الحداثة كلحظة تاريخية في تطور مجتمعه، يعقبها لحظة تاريخية أخرى هي ما بعد الحداثة، بينما الحداثة في الفكر العربي هي أفق معياري ينبغي التوجه اليه، وشتان بين المعيارية والوصفية.

ويكشف تحليل الكتابات العربية عن الحداثة عن خطابين للحداثة لدينا: خطاب نظري وخطاب ابداعي. ورغم أن هذه الكتابات ترى نفسها امتداداً للحداثة الغربية، إلا أن هناك تمايزاً في استخدام المصطلح بين الفكر العربي والفكر الغربي، ففي حين يستخدم المصطلح في الفكر الغربي توصيفاً لتطور وعي الذات الأوروبية بنفسها، يستخدم لدينا المصطلح حكماً معيارياً على النصوص الابداعية. والفرق بين التوصيف والحكم هو الفرق بين أن ندع النصوص تعبر عن نفسها، وبين ممارسة شهوة التسلط باصدار الأحكام، والأحكام النقدية ـ وهي ظاهرة شائعة في الفكر الأدبي لدينا ـ تنفي معها أية مساحة للحوار والاختلاف، وهي نوع من السلطة الثقافية، تعبر عن سيادة نمط من التفكير النقدي في النصوص الابداعية، يزعم أنه يمتلك الحقيقة الأدبية(!!)، في عصر النسبي والاحتمالي، ولا يفسح المجال الا لدجماطيقية

فكرية. ولقد فهم الخطاب الأدبي العربي الحداثة بمعنى التجديد، ولذلك رد اليها كل المحاولات التجديدية في الشعر العربي القديم والوسيط والمعاصر، ابتداء من أبي تمام حتى الآن، وهذا يعني أنه فهم الحداثة من خلال بنية فكرية تعتمد على التواصل مع التراث النقدي والجمالي القديم، وهذه الاحالة التواصلية هي آلية من آليات الفكر النقدي لدينا في بعض جوانبه، فهي تحيل النص المعاصر إلى الذاكرة التراثية، دونما محاولة لفهم خصوصيته الآنية، حتى لو حاولت استخدام مصطلحات المعاصرة، في حين تعنى الحداثة في جوهرها الفلسفي في الغرب «التخلي عن أن يكون الماضي معياراً للحكم على الأشياء»، وهابرماس يبدأ الحداثة الغربية ـ كمشروع حضاري للغرب لم يكتمل بعد ـ ابتداء من كانط وهيجل، حين بدأ الأول نقد أدوات المعرفة، وتعيين حدودها، وبدأ الثاني يضع إرهاصات ولادة عصر جديد في كتابه «ظاهريات الروح» وكانت محاولات نيتشه، وغيره من المفكرين الغربيين، هي بعد آخر لهذا الاطار، وأصبحت مؤسسات الدولة التي تضع القوانين للحرية الدستورية وحقوق الانسان في نظر فلاسفة آخرين مثل فوكو هي محاولات لتقنين التسلط الذي تمارسه الدولة على الفرد، واستخدمت العلوم الانسانية كأدوات لممارسة هذه الهيمنة. وهذا يعني ـ دون الدخول في تفاصيل الحداثة الغربية ـ أن الحداثة في الغرب تعتمد على بنية الانقطاع المعرفي، بما يعني ضرورة استحداث آليات ومناهج جديدة لتعميق رؤية العالم لدى الفرد والمجتمع، والمناهج المعاصرة، وهي أهم ما يميز العصر، هي الثورة على الجوانب التقليدية في الادراك والتفكير، ولعل أهم ما يميز هذا هو نقد العقل، وصوره المختلفة، فليس هنالك عقل واحد، وإنما عقول مختلفة، حسب الدور الذي يقوم به العقل في التاريخ، ولذلك ظهرت مفاهيم مثل العقل التواصلي، كفعل مضاد للعقل الأداتي الذي يسيطر على المجتمع المعاصر. والانقطاع المعرفي الذي تقوم عليه الحداثة الغربية، يعتمد في بعده الجوهري على اللغة، لأن هناك انقطاعاً بين اللغة القديمة واللغة المعاصرة، ومن يقوم بالمقارنة بين اللغة الفرنسية المعاصرة واللغة الفرنسية القديمة، لا يجد تشابهاً بينهما، وإنما هما يجسدان الانقطاع اللغوي، كذلك ظهور اللغات الأوروبية المعاصرة، ينقطع في بعض جوانبه عن اللغات الأم، بينما في اللغة العربية، لا تزال اللغة القديمة حية منذ أربعة

عشر قرناً من الزمان، وهذا البعد اللغوي جوهري في إدراك خصوصية الحداثة في الابداع، بين الأنا والآخر، فليست اللغة هنا أداة، وإنما هي التفكير ذاته، وتجسد بمفرداتها وسياقاتها المختلفة رؤى للعالم.

وكانت الحداثة في الابداع فعلاً مضاداً لهيمنة الترابط المفاهيمي للعقل الأداتي في تسيير شؤون الحياة، وكانت آلياتها هي التفكك واللانظام، والتمزق والتفتت كفعل مضاد للنمط الصناعي الذي يقوم باضفاء الطابع التقني والآلي على كل الأشياء، من أجل إسباغ صفة القانون المطرد على الظواهر والأشياء، مما حجم دور الفن التقليدي، وأصبحت مقولة هيجل عن «موت الفن» واقعة حقيقية بالنسبة للفن التقليدي وسط عالم الصناعة والتقنية الآلية. ولذلك كان لا بد للفن من أن ينهج نهجاً مختلفاً ليمارس حرية الانسان المفتقدة، في عالم التقنية والمعلومات والاتصال. . . فبدأ التراسل بين الفنون واضحاً، كأن الفنون تتعاون لمجابهة عزو الآلية لكل شيء، ووصمها بطابعها الخاص. . . وبدت الحداثة للكثيرين آليات بنائية في العمل الفني، مضادة للآليات الشكلية للحياة المعاصرة، التي تطرد وفق نظام ما، فبدأت تظهر أنماط اللابطل، في مقابل البطولة المطلقة للشخصية في الفن التقليدي، وأصبح العادي، والمألوف، مجال للفن، بدلاً من المفارقة التي كانت تحتل مكان الصدارة وأصبحت جوانب الانسان العميقة في انديـاحها المتمازج، هي الحاضر، في مقابل الوعي الذي يجسد آلية التبادل في السوق. وبدلاً من أن يجسد الفن موقف الجماعة من خلال التجربة الذاتية، أصبحت الكتابة، أو ممارسة الفن في ذاتها، نوعاً من ممارسة التحقق الوجودي، وممارسة الحرية بمستوياتها العميقة، نظراً لغياب الحرية بشكل ظاهر أو خفي. وبدأت تظهر لدينا مغالاة في الايغال في أعماق الذات، مما يؤذن بنزعة تقديسية للذات. وبدأت تظهر تيارات الحداثة في صورتين: الأولى تجعل من العمل الفني نصاً يومئ، ويوحي بدلالات باطنية، من خلال تناص مباشر، أو غير مباشر، مع نصوص التصوف الاسلامي، لدى ابن عربي، والسهروردي، وجلال الدين الرومي، وفريد الدين العطار، والنفري، وابن الفارض، وغيرها من الكتابات. ويقوم الحوار بين النص الغائب (النص التراثي)، والنص الحاضر، عبر آلية، مؤداها أن كليهما يعبر عن تجربة غامضة، ومبهمة، ويستحيل على أي لغة أن تحتويها، فتصبح اللغة اشارة، وعلامة،

ورمزاً للتعبير عن الأغوار العميقة. والصورة الأخرى لا تجعل من الكتابة تجربة أنطولوجية فحسب، وإنما ترى الحداثة في اكتشاف ثقافة جديدة، والجدة هنا في اكتشاف طريقة للحياة تنفك من أسر الدعاية لصورة الحياة اليومية، التي يجب أن نتبناها، ونعيش وفقاً لها. وترى هذه الصورة الثانية من الحداثة في الابداع العربي، أن اكتشاف صورة جديدة للثقافة أو الحياة، رهين بنفي الصورة اليومية المعاشة، وسلبها من قدرتها على السيطرة على الجماهير العربية، فهي تقوم بسلب الواقع، وتعريته، من خلال لغة مضادة، تتهكم على العرف الذي اكتسب صفة القداسة، لأنه مدون في الصحف اليومية وأجهزة الاتصال. وكلا الصورتين تجسدان أزمة الذات، وتكشفان عن المنعطف الذي يمر به وعي الأمة في تاريخها، فالحداثة والتاريخ ليستا مقولتين متضادتين، بل كلاهما يكشف عن الآخر، فالتاريخ يجسد تجليات الفكرة في شكل الحياة، ومنها الفن، والحداثة تمثل النفي المستمر للفكرة التي تقوم عليها الثقافة اليومية.

وأزعم أن الحداثة النظرية في إبداعنا العربي وهم من الأوهام، لأن الخطاب النظري في جوهره هو البحث عن الأنساق، في حين تكون الحداثة في مرحلة التكوين ضد كل نسق جاهز يسعى لتكوين معرفة مستقرة، أي إكتشاف اللامعرفة التي لا تدخل في إطار المتسق المتجانس، ولذلك يبدو خطاب الجماهير العربية في مقابل خطاب الصفوة، خطاباً لا معرفياً، لا يرتكز على أساس علمي، (وفق تصورات العلم الجاهزة لدى ثقافة النخبة المثقفة)، والمبدع الذي يكشف عن ثقافة الجماهير، أي صورة حياتها اليومية، يكشف عن الصمت المكبوت في حضارتنا المعاصرة، ويكشف عن اللامعرفي، واللامتجانس، وحين يفعل ذلك، يقترب من الحداثة، بمعنى الاكتشاف، أما حين يعكس ذاته كمرآة للعالم، فإنه يقع في إحالة مغلوطة، لأنه يعتمد على دور التصورات في بناء عالمه الجمالي. . . فالانشطار الثقافي قائم بين ثقافة النخبة وثقافة الجماهير، في أن الجماهير تعيش من خلال الجسد، في حين تعيش النخبة من خلال الوعي، الجسد يتعامل وفق شروط الممكن المتاح. ويتعارض مع القانون الوضعي، أما الوعي فامكانية مجردة مفتوحة، لا حد لها. . .

ترى الجماهير في النفس سجناً للجسم، فالنفس تفرض إرادتها على

الجسم، متأثرة بالدعاية والاعلانات والثقافة الاستهلاكية، فتسحر الجسم لمصلحة صورة وهمية للحياة، فتقمع الحواس، وتجعلها لا ترى إلا ما تريد أن تراه، أو تسمعه، أو تلمسه، ولذلك فإن تحرير الانسان لا يبدأ من الوعي، ولكن يبدأ بسلامة الحواس، وتفتحها على العالم. . ولعل القرآن الكريم قد جسد هذا المعنى في معظم سور القرآن الكريم، ليبين أن سلامة الحواس شرط لادراك حقيقة الوجود، فالخطاب القرآني لمن كان يسمع، أو يرى، أما من ماتت حواسه، أو وقع في التوهم، فهو يقع في «الموت المعنوي»، ولذلك فإن الاسلام الفقهي لم يعرف عقوبة السجن للجسد، كعقوبة لضبط الجسم، بل تعامل مع الجسم من خلال علاقة العضو بالعقل. ولم تعمم الانسانية السجن إلا مع استتباب المجتمع الرأسمالي. وبعد الثورة الفرنسية، والقانون الوضعي استثمر الجسم من خلال مفهوم الانضباط العسكري، لاستخدام الجسم كأداة. . ولذلك فإن الابداع العربي في تركيزه على الجسم كان رد فعل من أجل إثبات الهوية، هوية الانسان العربي التي تتمزق بين الوعي والجسم، الوعي الذي يسخر الجسم لتحقيق أغراضه. . (أعتذر للقارئ عن الاستطراد حول الجسم وعلاقته بالحداثة، لأن جوهر الحداثة ضد النسق النظري، وإنما هي ما يتعين في صورة ما، والصورة التي تجسد الحداثة في اعتقادي هي صورة الجسم في الخطاب العربي المعاصر في الابداع).

والسلطة تكمن خلف أجهزة الدعاية وثقافة الاستهلاك، وهي تحاور القوة العاتية والقوة المرنة، وكلتاهما تتضمنان دفعات من الحيوية. والقوة العاتية يمثلها النخبة المثقفة، ذات الصوت العالي، والقوة المرنة تمثلها الجماهير العربية في رحلتها اليومية، حيث يتم صياغة وعيها من خلال الأدوات، وتحولت عقولها إلى أدوات. . . ولذلك نسأل من هو الفاعل الحقيقي في حياتنا اليومية؟. فهناك في واقعنا العربي مراكز استقطاب مضادة للهوية، والفهم التقليدي للسلطة يراها مركز الدولة، بوصفها مجسداً للقانون وتنفيذه، وهذه رؤية مضللة. ذلك لأن هناك مسافة بين الدساتير النظرية والممارسة الفعلية للحياة اليومية، والحداثة هي التي تكشف ـ من أجل النفي ـ عن هذه المراكز الاستقطابية الأخرى، التي تتجسد في العلاقة بين

الخطاب السلطوي وبين الجسم، فنكتشف أن السلطة ترحل كممارسة للقوة ضد مقاومة ما، في أشكال مختلفة. فالسلطة لكي تستمر، لا بد أن يكون هناك رد فعل، وهي القوة المضادة، ولذلك فإن القوة المضادة لدى الأفراد تبدو نوعاً من التموجات بين ضاغط ومضغوط، وأخطر أشكال السلطة؛ التي يسعى الابداع للتحرر منها؛ هي سلطة الذات الفردية على الجسم، أي السلطة التي تنبع من الداخل وليس من الخارج، ولذلك فإن تقديس الذات، وإضفاء الطابع الكلي عليها، كما يحدث في بعض نماذج إبداعنا العربي التي اكتسبت مشروعية، لم تتحرر من أشكال السلطة الكامنة في العقل الأداتي، ولم تصل للتحرر، وهي تناضل ضد أشكال تاريخية تنتمي للماضي وليس الحاضر، ولذلك فهي تحارب معاركها الخاصة والوهمية.

لا يزال المبدع العربي حائراً بين الجملة النحوية، والجملة المنطقية، بين التراكيب الصورية، والحكم المعياري القيمي، فهو لا يزال يبحث عن الفاعل في الجملة النحوية، الذي يمثل السلطة بين الشعر التفعيلي والشعور المنثور، وهذا لم يساعده على إنتاج خطابات لا إسمية، يختلف فيها الفاعل ويتعدد في تمثيله للسلطة، وهذا يعني أنه يدور حول نفس المفاهيم والقيم التي يريد الثورة عليها واستحداث صياغة جديدة تعبر له عما يريد. المبدع العربي ينظر للصياغات بوصفها تقنيناً لتجارب معينة، بينما الصياغة إعادة انتاج لهذه التجارب وفق مجال تناثري، يعتمد على الانتقالات والتحولات. وهو يريد الخروج من اللغة من خلال الأشكال البصرية في الطباعة، معبراً عن تراسل الفنون، ونشوء علاقة عضوية بين الحواس في الكتابة والقراءة، لكن البحث عما قبل اللغة هو وهم، لأن تصورات الانسان عن ذلك، إسقاط، ورغبة في ممارسة سيطرة، من خلال العودة من خلال التواصل، لأن حضور المؤلف يطغي على حضور الناقد، بتجربته إلى تاريخ خاص بها، غير موجود أصلاً، لأنه ليس هناك ما قبل اللغة، أي لغة بصرية أو سمعية.

لا يزال النقد متخلفاً عن الابداع في الحداثة العربية، فالناقد لم يكتسب مشروعية الحضور داخل النص، لكي ينتج نفسه ويجعل حضوره ثانوياً بالقياس إلى المبدع، لأن العقل العربي لم يستوعب التعدد، فكما

يبحث عن الفاعل في الجملة النحوية، ويصبح مركزاً للهوية، كذلك التعدد الابداعي للنص الواحد، من خلال التناثر، لم يتحول إلى بنية شعورية وعقلية، فالناقد يرضي بدوره برد النص الحداثي إلى ذاكرته، دون أن يقيم عملية معايشة مع النص؛ قد تقدم نصاً مضاداً؛ يسخر من كل ما في النص الأصلي، وهذه السخرية تهز الطابع المقدس الذي أضفاه المؤلف على الأشياء (ومثال لذلك نص دريداً عن هيجل، عبارة عن كتاب هزلي يصف أجنحة النسر القوية، التي تحجب ضوء الشمس عن الوعي الأوروبي، في مقابل صرامة هيجل وتصوراته التي يصفها هيجل ـ نتيجة لصعوبتها ـ بأنها كالحجارة، وهذا نص مضاد، يسخر من الطابع الشمولي المذهبي الذي لا يترك مساحة للتفكير الحداثي). ولذلك فعلى الناقد أن يقوم بتحرير ممارسة الحواس من التصورات المسبقة، ليصبح النقد ابداعاً داخل النص، وليس استنطاقه بما هو خارجي عنه...

وهناك سؤال يطرح نفسه: كيف يمكن أن نتحدث عن الحداثة في الابداع العربي بدون ذكر اسم مبدع عربي واحد؟... هذا لا يعني أنه ليس لدينا مبدعون حداثيون، وإنما لأن وصف عمل فني ما بالحداثة، هو إسقاط خارجي، يجعل لبعض النصوص سلطة ما على النصوص الأخرى، فالحداثة نوع من الهوية ليست محددة، وإنما هي عملية خلق داخلي، تنزع نفسها عن الأطر الجاهزة، لأنها ممارسة حية... وقد حاولت أن أتعامل مع بعض النصوص من خلال عملية الخلق الداخلي، فلا توجد المسافة ـ في النقد الحداثي ـ بين القراءة والنص، وإنما يتم إعادة التركيب وفق علاقات خاصة، لكن ما يشغلنا ليس المبدعون العرب، لأنه لا تزال النزعة الابداعية هامشية، ولم تكتسب مشروعيتها في التواجد في الواقع، فلا تزال أجهزة الاتصال تفرض وصايتها على الجماهير، وترى في المبدعين بشراً يجلبون القلق، والتوتر، وليس لهم المردود المادي للمشروعات التبادلية في السوق، في حين يوقظ الابداع الانسان، أثمن وأغلى الموارد في العالم العربي... ولا نزال نكتب في هامش صوري، تتيحه صيغة التنوع، ولكن، حتى رموزنا الثقافية في العالم العربي تهرب من الأسئلة الصعبة، وتبعد عن القلق الثقافي، تتحدث عما يثيره غبار الحياة الثقافية من موضوعات خفيفة. أما

إثارة الأسئلة، وتسمية الأشياء بأسمائها فتجلب المشاكل، والحصار بأشكاله المتعددة، في عصر نحن أفراده العاديين لسنا شهداءه لنبكي على قيم ما، وإنما ما نقوله ليس هو الحقيقة، وليس هو أيضاً اللاحقيقة، لأن الحقيقة تكتمل بالآخر الذي يتعارض معنا في كل شيء. . . فهل الكتابة يمكن أن تصبح عملية تخلق للهوية؟، وهل يمكن أن نفهم أن الاختلاف مع «س» أو «ص» من المبدعين العرب الذين يمثلون رموزنا الثقافية هو اختلاف يؤكد وجود الآخر ولا ينفيه؟. فكثير من الكتابات هي رد فعل لما هو كائن، وقليلة تلك الأعمال التي تمتلك القدرة على المباداة والمبادرة الخلاقة، لا تخشى من الخطأ، لأنه ما دمنا نعيش فلا بد من أن نصيب ونخطئ.

وهذه الرؤية الازدواجية في إدراك الحداثة، في النقد والابداع، تبين أن هنالك قيماً تواصلية لا تزال تؤثر في فهمنا للحداثة، وهي النزوع إلى صياغة كلية لنسق مفاهيمي عن الحداثة. . . فلا تزال الهوة واسعة بين الخطاب النظري للحداثة العربية، وبين ممارساتها الكتابية في الأعمال الابداعية. الخطاب النظري يسعى لادخال اللامألوف في سياق متسق، والابداع يسعى إلى لغة جديدة في التعبير عن اللامألوف، وهذا يعكس تقدم الابداع وخطابه الجمالي عن الخطاب النظري، وهذا يرجع إلى أن الخطاب النقدي لا يزال يفهم النص على أنه منتجاً للدلالة بغير إقامة علاقات متداخلة بين النص وكافة الأشكال الثقافية.

ينبغي للنقد لدينا أن يتحول إلى نقد ثقافي، يطرح أسئلة تتجادل مع مختلف العلوم الانسانية، فلا مكان للخطاب التقليدي في النقد، ولا مجال للخطاب الفلسفي الذي يتعامل مع التصورات فحسب، ويغفل البعد الجمالي، والاجتماعي، والنفسي، والتاريخي.

إن الفلسفة المعاصرة تطرح الأسئلة من خلال انفتاحها على الأفق الجمالي والبيولوجي والاجتماعي للانسان، وهي تعيد فهم العصر من خلال التقنية والمعلومات والاتصال، وتصل بها إلى صياغة لا تفصل بين الجمالي والمتخيل والمفاهيمي. . .

فإذا أصر الخطاب النقدي على التجزئة والتفتت، فهو لا يخلق مساحة مشروعة يتحرك من خلالها، وإنما يكرر ما سبق، في منعطف تاريخي يطمر

المكرر والمجاني، ويدعو للنقد الابداعي الذي يعيد إنتاج النص وفق علاقات جديدة. . .

موقف أدورنو من مفهوم الحداثة

إرتبط نقد أدورنو لمفهوم الحداثة في الانتاج الفني، بنقده للحداثة في مفهومها التكنولوجي والاجتماعي والسياسي، والذي جاء في إطار نقده لمرحلة المجتمع الصناعي المتقدم، حيث قام بتحليل ونقد التقدم التكنولوجي بوصفه تعبيراً عن نموذج الحداثة، فالتكنولوجيا ـ لا تزال ـ أداة لترسيخ صورة المجتمع الاستهلاكي، والفن والأدب اللذين كان لهما في القرن التاسع عشر طابعاً فردياً، وكان يتوجهان للفرد ذاته، قد تم إدماجهما في القرن العشرين ـ بفضل التكنولوجيا ـ بالاتصال الجماهيري، بما يسميه أدورنو صناعة الثقافة. ولم يعد العمل الفني يتميز بتفرده الأصيل، وإنما بقدرته على العرض، التي تمكن من استخدامه في الاعلان والتصوير والسينما، وقد اختلف أدورنو مع بنيامين في تفسيره لعلاقة الفن بالتكنولوجيا، فبنيامين يرى في التكنولوجيا أداة لتحويل الفن كحدث جماعي، وحتى يتخلص من آليات السوق، وبحيث تتمكن أجهزة الاعلام من القيام بدور نقدي هام بتحريك الوعي الانساني لتغيير المجتمع وتطويره، فالفن قد تنازل عن العبق أو التفرد لصالح قيمة العرض التي تسمح بالاتصال والتقارب بين الفن والجماهير، وبالتالي يكشف في قيمة العرض (قيمة الاتصال) عن الصفة الديمقراطية والنقدية للفن المعاصر، ولاسيما الفيلم السينمائي، الذي يمكن أن يمارس النقد والديمقراطية على نطاق جماهيري واسع، بدلاً من تلك الفنون التي تعتمد على التأمل الفردي الهادئ. ولكن أدورنو لفت الانتباه إلى العلاقة الوثيقة بين العرض، وقانون السوق، ولذلك يقول أدورنو في النظرية الجمالية:

> «إن قيمة العرض التي يجب هنا أن تحل محل القيمة العبادية، التي تضفي على الفن قيمة مقدسة، هي صورة لعملية التبادل. والفن الذي لا يستطيع أن يتخلص من قيمة العرض يخدم عملية التبادل، مثله مثل مقولات الواقعية الاشتراكية التي تتكيف مع

الوضع القائم للصناعة الثقافية»[1].

وإن قيمة العرض التي يتيحها استخدام التكنولوجيا في الفن، فيتم عرض الأعمال الفنية على قطاع كبير من الجماهير، بدلاً من أن كانت مقتصرة على عدد محدود من الأفراد، هي تعبير عن قانون السوق، بينما يعتبرها بنيامين قيمة نقدية وديمقراطية.

وقد حلل أدورنو علاقة الفن بالتكنولوجيا، التي حادت بالفن عن طريقه التحرري، فقد أصبحت الفنون خاضعة لنوع من التقنية اللامرئية والمتعلقة بالجهاز الرسمي العام، واتجاهه في خدمة طبقة معينة لها وضع خاص في سلم التراتب السلطوي، ففي مجال الموسيقى ـ على سبيل المثال ـ لأن هذا ينسحب على الفنون بمختلف فروعها أيضاً يرى أدورنو بأن الأشكال التي يتم اعادة انتاج الموسيقى من خلالها، هي أشكال مرتبطة بالخدمات الاجتماعية التي تؤديها السلطة، ولهذا تبقى هذه الأعمال الفنية مقصورة على طبقة معينة، فمثلاً الأعمال التي تقدم من خلال «الأوبرا»، هي مقصورة على الطبقة التي تستطيع أن تدفع مالاً، مقابل التمتع بهذا الفن، ولهذا لم يعد الفن له الطابع الاستقلالي، وإنما سلعة منتجة لها إطار يتحدد وفق نمط الانتاج وعلاقات الانتاج التي تتشكل بصورة جبرية داخل المجتمع. ولهذا اتخذ أدورنو موقفاً ضد أشكال الحداثة التي ترتبط بالمعطيات التكنولوجية الأكثر تقدماً، ووقف إلى جانب الحداثة التي تنتقد التكنولوجيا، وهذا يعني أن هنالك أكثر من شكل للحداثة، لأنها مفهوم عام يضم عدة أشكال متصارعة، على عكس ما هو سائد لدينا من القول بأنها مفهوم واحد، بينما هي ليست كذلك، لأن هنالك حداثة تقف مع التكنولوجيا، وحداثة تقف ضدها، وهي التي ترفض الانضواء تحت لواء المجالات الثقافية التي ينتجها النمط الاستهلاكي في المجتمع المعاصر. ويرى أدورنو أن التعبير الفني لا بد أن يتعالى ويتفوق على التكنولوجيا في أعمق حالاتها تطوراً وهيمنة.

والحداثة بهذا المعنى لدى أدورنو تعني ألا نجعل من القيم التبادلية

---

(1) Adorno: Aesthetic Theory, P. 66.

للسلع هي المعيار الذي نحكم به على الأشياء، وبالتالي فإن الحداثة بهذا المعنى تكون إرادة إعادة اكتشاف لكل شيء، ويسمي أدورنو هذه الارادة، بقوة المقاومة الجمالية أو الفنية، وتتجسد هذه الحداثة التي يتحمس لها أدورنو في الفنون التي تحدث صدمة لدى المتلقي، فكما يتلقى الشاعر في الزحام صدمة واقعية، فإن الصدمة الأسلوبية في العمل الفني تؤدي إلى هدم التميز الذي كان سمة من سمات الفن التقليدي، ويختزل المسافة الجمالية التي كانت موجودة بين المتلقي والعمل الفني. لكن ماذا يعني أدورنو بالصدمة الجمالية، وكيف يمكن لعمل فني ما أن يحققها؟

ويرى أدورنو أن الفنان يمكن أن يحقق هذا حين يتجه للموضوعات التي يستبعدها الفن التقليدي، مثل وصف التشتت في المدينة الكبيرة، حين يتوه الفرد بين الأدوات والأشياء والشوارع، ويصبح حضورها أكثر تكثيفاً من حضور الانسان، ويحقق الفنان هذا أيضاً من خلال بناء فني صعب لا يمنح دلالاته بسهولة، وإنما يمنح إحساساً بحالة ما، يصعب توصيفها، من خلال شفرات أدبية متعارضة، ويولد هذا الجمع بين المفردات اللغوية المتعارضة ظاهرياً صدمة لدى القارئ الذي اعتاد على الشفرات المقننة، ويؤدي هذا إلى تحطيم الهالة التي تحيط بالعمل الفني، وتخلق مسافة وتميزاً أسلوبين، ويمكن اعتبار عمل «يوري لوتمان» في دراسته عن بنية النص الفني مكملة لوجهة نظر أدورنو لأنها تعرف النص بأنه خليط من الشفرات والمعاجم المتعارضة. وهذا التجديد في التيمات، يصاحبه تجديد معجمي، حيث يستخدم الفنان كلمات شائعة يرى الاتجاه التقليدي إنها مبتذلة ويستبعد استخدامها في النص الفني، هذا بالاضافة إلى رفض الموضوعات التقليدية، أو البناء التقليدي، الذي يؤكد الوضع القائم، ولهذا يغيب التجانس ليحل محله التشتت كقيمة جمالية.

ويرى أدورنو أن آليات السوق تميل إلى تدمير العناصر المميزة للعمل الفني وللثقافة عن طريق فصل المنتجات الثقافية عن سياقها الأصلي، لأنه في ضوء آليات التبادل في السوق السلعي، فإن كل شيء يكون قابلاً للمقارنة على مستوى السلعة، فاللوحات يمكن نسخها وبيعها على نطاق واسع، ليس لمصلحة الفن، ولكن لترسيخ «الاقتناء» كقيمة يحرص عليها المجتمع السلعي

لكي يروج منتجاته ويخلق هذا كله سوقاً كرنفالياً للفن، فيصبح الفنان مطالباً بانتاج هذه العناصر الذي تتكون منها الحياة المعاصرة، من خلال اللغة، فالصدمة التي يطالب بها أدورنو لا تتحقق إلا على مستوى اللغة أو الوسيط الجمالي من أجل تعريف العالم الدلالي للحياة المعاصرة، وبحيث يسعى الفنان لاظهار التعارضات الدلالية الأساسية لهذا العالم الذي نعيش فيه، ولتوضيح الشفرة غير المتجانسة. ويدعو أدورنو إلى تجاوز هذا لدى الناقد في اكتشاف الوضع الاجتماعي اللغوي، فلا يكفي استخراج مفردات لغوية لنص ما، وإنما وصف عمليات التحويل الدلالي للغة في عصر معين، وهذا ما يمكن أن يؤسس علم اجتماع النص.

لقد وقف أدورنو في صف الحداثة بصفة مطلقة سواء تلك التي تمثلت في الموسيقى الجديدة ـ ذات الاثنى عشرة نغمة عند سوينبرج ـ أو في الشعر عند باول سيلان، أو في المسرح عند بيكيت، فالحداثة عنده هي التعبير الأصيل عن الواقع الاجتماعي الممزق، وهي السبيل لمقاومة هذا الواقع بالتطرف في اللاعقلانية للتغلب على عقلانية الواقع الفاسدة، فلا بد للشاعر أن يكتب وهو ممتلئ بالواقع التاريخي، وأن يبحث عن الكلمات التي يتراوح فيها العذاب والحلم، ولا بد أن يغوص في ذاتيته ليتمكن من تجاوز هذه الذاتية، ويشارك مشاركة موضوعية في لغة المجموع الانساني الذي لم يتشوه بعد[1].

محاولة لقراءة نقدية لفكر أدورنو الجمالي

إذا كان جوهر مدرسة فرانكفورت هو النقد بمفهومه الشامل، بمعنى نقد الانسان، والمجتمع والثقافة، والأنظمة السياسية، والفكر الانساني، فإن هناك نقد يمكن أن يوجه للنظرية النقدية، إنها قدمت تحليلاً نقدياً لعصرنا الحاضر، دون أن تتطرق إلى المستقبل، وتقديم تصور له، باستثناء الجيل الثاني من مدرسة فرانكفورت ويمثله هابرماس حيث قدم تصنيفاً لمعالجة

---

(1) د. عبد الغفار مكاري: النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، تمهيد وتعقيب نقدي. حوليات كلية الآداب. الكويت، 1993 ص 38.

بعض المشكلات التي تعترض المجتمع المعاصر، بينما نجد أدورنو، لم يتجاوز نقد الماضي والحاضر، ومن ثم فإن فلسفته تفتقر للحديث عن المستقبل، وهذا ما قد اعترف به هوركهايمر حين اعترف بأن النظرية النقدية لم تتجاوز نقد «العقل الأداتي» أو «العقلانية التقنية»، أي قدمت نقداً للتفكير ذي البعد الواحد، وهذا ما قد يساهم ـ فيما بعد ـ في ظهور إتجاهات فلسفية لما بعد الحداثة، تتجاوز النقد لاكتشاف أفق آخر للتفكير الانساني.

وقد جمع الدكتور عبد الغفار مكاوي في دراسته عن «النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت»[1] كثير من نقاط النقد التي يمكن أن توجه للنظرية النقدية وأبرز هذه النقاط «أنها لم تستطع أن تقدم أبنية منهجية أو نسقية محكمة، ولذلك بقيت فلسفة حرة مفتوحة، تعتمد على حدوسهم الثاقبة أكثر مما تعتمد على التطوير التصوري الصارم للأفكار»[2].

وقد اعترف أدورنو بأن فلسفته عبارة عن محاولات لتغيير الواقع، وقد فشلت هذه المحاولات، لأن العقل قد هزم أمام السلطة التي استغلت العقل الانساني، وأبعدته عن دوره الحقيقي ليتحول إلى أداة لتحقيق المصالح، ويشعرنا أدورنو «بمرارة الخذلان أمام الواقع، وتحول إلى هزيمة للعقل بعد أن فشلت محاولات تغييره، وربما يرجع السبب في ذلك إلى قصور التفسير الذي وعد بالتغيير العملي»[3]. فالمجتمع الانساني يتستر بلا عقلانية تعوق العقل عن أداء دوره في نقد الواقع وتطويره، ولذلك فإن لجوءه إلى ميدان الفن والنظرية الجمالية كان عن قناعة كاملة بعدم امكانية الحلم إلا من خلال الفن، لأنه الملجأ الأخير لانسان هذا العصر.

وإذا نظرنا إلى جماليات أدورنو فعلينا أن نتساءل:

هل يمكن القول بأن جماليات أدورنو هي جماليات هيجلية؟

لا يبغي هذا التساؤل التوحيد بين أدورنو وهيجل على نحو متطابق تماماً، ولكن نريد من هذا التساؤل أن نبين أن كثير من أفكار أدورنو تنتمي

---

(1) المرجع السابق، ص35.

(2) المرجع السابق، ص36.

(3) Adorno: Op, cit: P. 68.

إلى هيجل، ولاسيما الوظيفة المعرفية للفن، واستخدامه للمنهج الهيجلي في تناول قضايا الاستطيقا على ضوء ما هو متاح من دراسات، لم تكن متاحة في عصر هيجل، لاسيما دراسات علم الاجتماع وعلم النفس، وقد اعترف أدورنو في أكثر من موضع من كتابه جدل السلب Negative Dialectic بأن منهج هيجل أكثر جدلية مما يتصور هيجل نفسه، بمعنى أنه يحاول الاستفادة من المنهج الجدلي أكثر مما استفاد منه هيجل نفسه، ولهذا لا يمكن فهم جماليات أدورنو دون فهم فلسفة هيجل الجمالية؛ التي تركز على أن الحقيقة تكمن في الكلية التي تتحدد بشكل عيني في علاقات متبادلة بين الأجزاء، ولكن هذه الكلية ليست إلا الجوهر الذي يتحقق في الصيرورة، أي الجوهر الذي يختفي وراء الظواهر، ومهمة العمل الفني هي أن يظهر الجوهر خلف الظواهر، فالفن يكشف عن الطابع الوهمي للواقع اليومي، ويقدم الفن مظاهر حسية تمتلك حقيقة أسمى ووجوداً أكثر صدقاً، والفن لديه ينتمي لمجال آخر غير التفكير الفلسفي، لأن الجمال الفني يخاطب الحواس، والاحساس، والحدس، والخيال، وهذا ما حاول أدورنو أن يبرزه من خلال تحليله للجمالي، وهذا التأثير الهيجلي يتضح لنا في الدراسات الثلاثة التي قام بها أدورنو عن هيجل، بالاضافة إلى علاقته بجورج لوكاتش، الذي يعترف بهيجليته، دون مواربة، بل ويستخدم نفس المصطلحات الهيجلية مثل جوهر، وكلية، وخصوصية الوضع الفردي، والذي أثر ليس على أدورنو فحسب، وإنما على معظم مفكري مدرسة فرانكفورت، لكن الفرق بين أدورنو ولوكاتش أن الأول استخدم المنهج الهيجلي في تأسيس النقد الاجتماعي في كل مظاهره، بينما سعى الثاني إلى تأسيس نظرية للأدب، هي نظرية الانعكاس الأدبي، التي تحاول أن تقدم التفسير الدلالي لآليات الشكل الفني بوصفها تجسيداً لعناصر البناء الاجتماعي وتبادلاته.

ومن الواضح تجاوز أدورنو للطابع المعياري، لأن منهجه يتأسس على نقد المجتمع الاشتراكي والرأسمالي على السواء، بينما نجد في جماليات لوكاتش هذا الطابع المعياري، الذي يختزل مهام الأدب إلى مهام الفكر المفهومي، ولهذا فإن أدورنو طبق منهج جدل السلب على هيجل ذاته، فقدم

نقداً لجماليات هيجل، كما رد على جورج لوكاتش حول إمكانية اختزال الفن إلى فكر مفاهيمي ذات طابع فلسفي، أو علمي، ففي رأيه أنه من المستحيل التوصل إلى معادلات مفهومية لانتاج أدبي ما، وهو يختلف تماماً مع جولدمان فيما يزعمه من أن لكل نص أدبي، نظام مفاهيمي يمكن اكتشاف رؤية العالم من خلاله.

ويمكن القول بأن رؤية أدورنو الجمالية رغم إنطلاقها من جماليات هيجل التي تعتمد على الفكر التأملي، إلا أنه قد انقلب ضد هيجل في كثير من المواقف، فهو يرفض مثلاً اعتبار النص الأدبي كلاً متجانساً، وتعبيراً عن رؤية العالم على النحو الذي ذهب اليه لوسيان جولدمان، أو تعبيراً عن أيديولوجية ما.

إن جماليات أدورنو تسعى إلى تأسيس علم اجتماع النص، وقد قدم الأسس الجمالية لذلك، وبين الأبعاد الفلسفية التي يقوم عليها استقلالية الفن عن المجتمع، لكنه لم يترجم منهجه إلى أدوات إجرائية يمكن استخدامها في تحليل النصوص، فبعض تفسيرات أدورنو يغلب عليها الطابع الانطباعي الذاتي، وذلك مثل تفسيره لمسرحية نهاية الحفل لبيكيت، وتأييده للشعر الغامض، وما قدمه يبقى كتأويل وتفسير وليس منهجاً لتوصيف الأعمال الفنية، وهذه التحليلات التي يقدمها أدورنو لا تراعى بقدر كاف البنية الدلالية الشاملة للنص.

ويمكن أيضاً لفت الانتباه إلى نقطتي ضعف في نظرية أدورنو الجمالية:

أولها: تحمس أدورنو للفن الغامض كنقد للمجتمع، بينما هو في حقيقة الأمر نتاج لمجتمع السوق، أو رد فعل له، وثانيها: أن نظرية أدورنو الجمالية تهمل نشأة الفن بشكل عام، ويعتبر السؤال عن نشأة الفن وأصوله هو سؤال مزيف، وانعكس هذا في دراسته للنص الأدبي فأهمل نشأة النص الأدبي في اللغة بوصفه ممارسة اجتماعية.

إن تحمس أدورنو لبعض النصوص الأدبية، لم يكن نابعاً من النزعة الجمالية بشكل كامل، وإنما نابعاً مع تعاطفه السياسي مع هذه النصوص التي تتمايز عن النصوص السائدة، وهذا يتسق مع فرضية التمايز في نظريته

الجمالية، بالاضافة لأن هذه النصوص ترفض التماثل مع أي من القوى السياسية المتواجدة، فهذا التعاطف هو نتيجة لأنه وجد فيها الملجأ الأخير للرفض الاجتماعي لثقافة السوق السلعي.

ويقوم أدورنو بالتوحيد والمطابقة بين الوعي النقدي الذي يجسد النقد الاجتماعي الذي تتبناه النظرية النقدية مع وعي الفن، وبخاصة مع «الفن الغامض»، أو «فن الطليعة» الذي يتمثل في أعمال فرانز كافكا وصموئيل بيكيت، وفي هذا الشأن فإن وجهة نظره تختلف جذرياً مع الطليعيين (السورياليين أو المستقبليين) الذين كان يسعى فنهم إلى تجميل الواقع المعاشي، مهما كان سيئاً، وليس رفضه أو نفيه كما يسعى أدورنو لتأكيده وهذا التماثل الذي يقدمه أدورنو لا يفرض نفسه بالضرورة، فبعض أعمال الفن لا تنقد الواقع، وإنما تسعى لتقديم تصوير يوتوبي له.

وهناك مشكلة أخرى ملازمة لجماليات أدورنو تظهر في فكرة عدم الاتصال، فهل يعني هذا أن العمل الفني الذي لا يمكن فهمه، أو التواصل معه هو العمل الفني الأصيل؟ أليس هذا يفتح باباً لدخول أعمال غير فنية إلى مجال الفن، لاسيما أن تفسير أدورنو للنص الأدبي بوصفه وحدة قائمة بذاتها، مثل الموناد Monad الذي نادى به ليبتز، والعمل الفني بهذا المعنى هو عالم مغلق لا يمكن تفسيره في ضوء نشأته.

ويرى أحد الباحثين ـ وهو بيير زيما في دراسته عن النقد الاجتماعي ـ أن المدخل الأدورني ـ في علم الجمال غير موضوعي، بالمعنى الفيبري للمصطلح، لأنه يعتمد على المدخل الفلسفي والأحكام الجمالية في تحليل العمل الأدبي، وبالتالي ينطلق من موقف قيمي، وليس من موقف موضوعي، وهو موقف يتضمن تحيزاً نظرياً وسياسياً على حد سواء، فهو يتحيز ضد السلطات القائمة، ويرى زيما أن المقولات الأساسية لنظرية أدورنو الجمالية مثل النفي والتمايز يمكن ربطها بالفردية والليبرالية لجزء من المثقفين الألمان الذين ينظرون بأسلوب نقدي للأصول الاجتماعية والتاريخية لفكرهم نفسه، ومع نقد الفردية الليبرالية، ودورها في ظهور الفاشية، فإن أدورنو وهوركهايمر ولوفنتال سعوا إلى إنقاذ الاستقلال النقدي للفرد، ولهذا فإن دراسة أدورنو حول بيكيت هي نتيجة لسقوط الفردية الأوربية[1].

وهناك نقد آخر يمكن أن يوجه لأدورنو يتمثل في تجاهله لعملية التناص ودورها في نشأة العمل الفني، فالنص الأدبي مرتبط في نشأته بنصوص أخرى سبقته، وعلى الرغم من استحالة اختزال النص الأدبي إلى النشأة فقط، إلا أنه لا يمكن تفسيره مستقلاً عنها، لأن النصوص هي وقائع اجتماعية وأيديولوجية، بقدر ما هي ردود فعل لنصوص أخرى منطوقة أو مكتوبة تجسد مشاكل ومصالح جماعية. فأدورنو يرى في الأعمال الفنية وحدة مغلقة، «إنها عمياء وتمثل على الرغم من ذلك في انغلاقها على ما هو متواجد بالخارج»[1]، ويمكن هنا أن نتساءل كيف يمكن لنص ما أن يكون نفياً للواقع، ونقداً له، إذا لم يدر حواراً مع نصوص أخرى، كعملية تسبق عملية الكتابة النهائية؟ ويبقى النص لدى أدورنو هو كل متعارض، ومتناقض، والصيرورة هي مفتاح التحقق للعمل الفني.

أدورنو والاستطيقا المعاصرة

إذا أردنا أن نحدد موقع أدورنو من إتجاهات الاستطيقا المعاصر، فإنه تنبع أهمية استطيقا أدورنو من اهتمامه بالبناء الداخليّ للاعمال الفنية، مما جعله قريباً من الاستطيقا المعاصرة، التي تريد أن تتحول إلى علم قائم بذاته، بدلاً من تبعيته للتأويلات المسبقة، وقد تأثر أدورنو في هذا بالاستطيقا الفينومينولوجية.

وقد ناقش أدورنو في كتاباته معظم الأسئلة والقضايا المطروحة في الاستطيقا المعاصرة، وأدار حواراً مع الاتجاهات المختلفة مثل البنيوية التكوينية لدى لوسيان جولدمان، والواقعية النقدية لدى جورج لوكاتش، والفن وعلاقته بالتكنولوجيا لدى والتر بنيامين، والاستطيقا الفينومينولوجيا، واستطيقا ماكس فيبر، وغيرها من الاتجاهات المعاصرة. . . ما قد ساهم في

(1) عبر زيما عن رايه في كتابات ادورنو، وحاول تفسيرها في ضوء السياق التاريخي والاجتماعي والثقافي في دراسته عن النظرية النقدية. وأبرز هذا في كتابه عن النقد الاجتماعي: نحو اجتماع للنص الأدبي: ترجمة عايدة لطفي، مراجعة د. أمينة رشيد البحراوي، دار الفكر، القاهرة، 1991، ص 93.

(2) Adorno: Op, cit: P. 239.

نشأة ما يسمى علم اجتماع النص، وجماليات التلقي، وعمق كثير من المفاهيم المستخدمة حول علاقة الفن والمجتمع والثقافة المعاصرة. صحيح أن محاولته الجمالية تابعة للنظرية الفلسفية في الجدل السلبي، إلا أنه أكد على استقلالية الفن، والعمل الفني، واستمد من هذه الاستقلالية تفسيراته للفن، ووضعه في المجتمع المعاصر.

مصادر الكتاب

(أ) كتابات تيودور أدورنو:

1- T. W. Adorno, Negative Dialectic, (London: Routledge & Kegan Paul, 1973).

2- T. W. Adorno and Max Horkheimer: Dialectic of Enlightenment (New York: Continuum, 1972).

3- T. W. Adorno, Politics and Economics in The Interview Material, «in T. W. Adorno et al, The Authoritarian Personality (New York: Harper & Brothers, 1950).

4- T. W. Adrono, Aesthetic Theory, Trans, by C. Lenhardt and ed. Gretel Adorno and Ralf Tiedemann, (London, Routledge & Kegan Paul, 1984).

5- T. W. Adrono: «Freudian Theory and the Pattern of Fascist Propaganda» in Psychoanalysis and the Social Sciences, ed. Geza Roheim (New York, 1951).

6- T. W. Adorno: «Husserl and the Problem of Idealism» Journal of Philosophy, XXVII, 1 (January 4, 1940).

7- T. W. Adorno: The Jargon of Authenticity. Trans, by Knut Tar-

---

(*) لا تشمل قائمة المصادر والمراجع هنا كل ما ورد ذكره في البحث، واقتصر على ذكر أهم هذه المصادر.

nowski and Frederic Will, Edition Northwester University Press, Evonston 1973.

8- T. W. Adorno: Prisms, Neville Spearman, London, 1967.

(ب) كتابات لفلاسفة مدرسة فرانكفورت:

1- Herbert Marcuse: One Dimension of man, Beacon N°, 221, Boston Press, 1966.

2- Walter Benjamin: Illuminations, Schocken, New York Cape, 1970.

3- W. Benjamin: IIII Brecht, English Translation by A, Bostock, NLB, London, 1973.

4- L. Lowenthal: Literature and The Image of Man, Boston University Press, 1976.

5- Jurgen Habermas: Legitimation Crisis, Trans, by: T. Mc Carthy, Beacon Press, Boston, 1975.

(جـ) مراجع عن مدرسة فرانكفورت:

1- M. Jay, The Dialectical Imagination: A history of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923- 1950 L, Boston: Cittle Brown and Co. 1973.

2- H. Arendt, Introduction, Walter Benjamin 1892- 1940, London, 1969.

3- David Held, Introduction to Critical Theory (Berkeley University of California Press, 1980).

4- Frederic Jameson (ed), Aesthetics and Politics, Debates beteween Ernest Bloch, George Lukacs, Bertolet Brecht, W, Binjamin & Theordor Adorno, NLB, London 1977.

(د) مراجع عن الفلسفة المعاصرة وعلم الجمال:

1- Max Weber, The Protestant Ithis Lond: Butter & Tonner, LTD, 1930.

2- Pauline Johnson, Marxist Aesthetics (London: Routledge & Kegan Paul, 1984).

3- J. Hyppolite, Genesis and Structure of Hegel's Phenomenology of Spirit (Evanston: Northwestern University Press 1974).

4- Hegel: Aesthetics: Lectures on Philosophy of Fine Art, Trans, by T. M. Knox, Oxford University Press, 1975.

5- A. Hofstadter and R. Kuhns (ed), : Philosophies or Art and Beauty, the University of Chicago Press, 1976.

6- G. Lukacs: The Young, Studies in the Relations between Dialectics and Economics, Trans, By: R. Rivingstone, MIT Press, Cambridge, 1976.

7- Richard Wollin: Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption, Columbia University Press, New York, 1982.

8- E. Kant: The Critique of Judgement, Trans, by. J. C. Meredith, Oxford; 1952.

9- Jack. J. Spector: The Aesthetics of Freud, a study in psychoanalysis and art, the Penguin Press, New York 1972.

(هـ) مراجع الدراسة باللغة العربية:

- د. عبد الغفار مكاوي: النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، تمهيد وتعقيب نقدي، حوليات كلية الآداب - مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت - الحولية الثالثة عشر، الرسالة الثامنة والثمانون 1993.

- هربرت ماركيوز: العقل والثورة: هيجل والنظرة الاجتماعية ترجمة

د. فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

- لويس منيارفي، لويس دوللو: الثقافة الفردية وثقافة الجمهور منشورات عويدات: بيروت ـ باريس، ط 2، 1982.

- رمان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة وتقديم جابر عصفور دار الفكر ـ القاهرة 1991.

- بيير زيما: النقد الاجتماعي: نحو علم اجتماع للنص الأدبي ترجمة: عايدة لطفي، مراجعة: د. أمنية رشيد، د. سيد البحراوي، دار الفكر، الطبعة الأولى 1991 م.

- كارل مانهايم: الايديولوجيا والطوبائية. ترجمة: د. عبد الجليل الطاهر، مطبعة الارشاد جامعة بغداد 1968.

- كارل بوبر: بؤس الايديولوجيا، نقد مبدأ الأنماط في التطور التاريخي. ترجمة: عبد الحميد صبره. دار الساقي، بيروت 1992.

- هربرت ماركيوز: البعد الجمالي، نجد نقد للنظرية الجمالية الماركسية، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1982.

- راضي حكيم: فلسفة الفن عند سوزان لانجر ـ دائرة الشؤون الثقافية، بغداد 1986.

- فيصل دراج: دلالات العلاقة الدوائية، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، سوريا ـ قبرص، 1992.

- فيصل دراج: الانعكاس والانعكاس الأدبي، مجلة ألف، الجامعة الأمريكية بالقاهرة ـ العدد العاشر 1990.

- نوكس: النظريات الجمالية لدى كانط، وهيجل وشوبنهاور، ترجمة وتعليق وتقديم د. محمد شفيق شيا، منشورات بحسون الثقافية، بيروت، ط 1، 1985.

- د. أميرة حلمي مطر: مقدمة في علم الجمال، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1976.

- أرنست بلوخ: مدخل إلى فلسفة النهضة، ترجمة مصطفى مرجان، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 13، 1981.
- بارتيك تاكيسيل: المدنية واللاعب: دور والتر بنيامين في تأسيس علم الاجتماع التصويري، ترجمة د. حمدي الزيات، مجلة ديوجين العدد 78.
- د. محمد علي الكردي: نظرية المعرفة والسلطة عند ميشيل فوكو، دار المعرفة الجامعية الاسكندرية، 1992.
- والتر بنيامين: الفن في عصر الاستنساخ الصناعي: ترجمة سيزا قاسم، مجلة شهادات وقضايا؛ دار عيبال قبرص، 1991.
- روديجر بوبنر: الفلسفة الألمانية الحديثة. ترجمة فؤاد كامل، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة د. ت.
- سارة كوفمان: طفولة الفن: تفسير عام الجمال الفرويدي، ترجمة وجيدة أسعد، مطبوعات وزارة الثقافة السورية، دمشق 1989.

كتب صدرت للمؤلف

1 ـ علم الجمال لدى جورج لوكاتش، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1991.

2 ـ فلسفة هيجل الجمالية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت 1992.

3 ـ جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيجل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت 1993.

4 ـ المرئي واللامرئي. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 1994.

5 ـ فلسفة الجميل كتاب الرياض.

أبحاث منشورة:

1 ـ الأسس الفلسفية لنظرية أدورنو الجمالية، مجلة ألف، الجامعة الأمريكية بالقاهرة ـ العدد العاشر 1990.

2 ـ أنطولوجيا الجسد والابداع الثقافي، مجلة ألف، الجامعة الأمريكية بالقاهرة ـ العدد الحادي عشر 1991.

3 ـ مفهوم الحداثة في الفلسفة الماركسية ـ مجلة شهادات وقضايا ـ دار عيبال ـ قبرص 1991.

4 ـ الابداع والحرية دراسة من منظور فلسفي ـ مجلة فصول الهيئة العامة المصرية للكتاب بالقاهرة 1992.

5 ـ علم الجمال في الدراسات العربية ـ مجلة القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب العدد 116، 1992.

6 ـ الجنون في الفكر العربي «بحث».

7 ـ الخطاب الثقافي للابداع ـ القضايا الفلسفية في عالم نجيب محفوظ الروائي «بحث».

8 ـ فلسفة المعلومات والاتصال والتكنولوجيا في الفكر العربي المعاصر. مجلة قضايا فكرية.

الفهرس

1998/1/607